ALLI



III 23 VI 6

MÉLANGES
DE
LITTÉRATURE.

V.

MÉLANGES

DE

LITTÉRATURE;

PUBLIÉS PAR J. B. A. SUARD,

Secrétaire perpétuel de la Classe de la Langue et de la Littérature françaises de l'Institut national de France, Membre de la Légion d'honneur.

TOME SECOND.





PARIS,

DENTU, Imprimeur-Libraire, quai des Augustins, n.° 22;
Et Palais du Tribunat, galeries de bois, n.° 240.

AN XIII. (1804.)

MÉLANGES
DE LITTÉRATURE.

SUR LA VIE ET LE CARACTÈRE DU TASSE.

Un écrivain célèbre a dit que la vie d'un homme de lettres ne devait être que l'histoire de ses écrits. Cette opinion, comme la plupart des maximes générales, a un air sentencieux qui en impose d'abord, mais qui ne résiste pas à l'examen.

Nous sommes trop disposés à juger par ce que nous avons sous les yeux, de ce qui s'est passé dans d'autres tems et en d'autres circonstances. Aujourd'hui, les hommes de lettres et les savans, éloignés des affaires par l'opinion, et des intrigues de la société par leurs goûts, se livrent à des travaux sédentaires qui, en occupant l'activité de leur esprit, les préservent des orages de l'ambition et des brusques vicissitudes de la fortune. Leur vie, en général

calme et uniforme, est agitée quelquefois par les petites passions qui troublent le bonheur, rarement par les grands intérêts qui troublent le monde; et si, lorsqu'ils ne sont plus, leur mémoire attire l'attention des hommes, c'est beaucoup plus sur ce qu'ils ont [1] pensé que sur ce qu'ils ont fait.

Mais si, dans des tems bien différens des nôtres, il s'était rencontré un homme qui eût reçu de la nature cette imagination ardente qui fait les poëtes, avec l'extrême sensibilité qui fait les hommes passionnés; s'il réunissait à tous les dons de l'esprit ces singularités de caractère qui accompagnent souvent le talent; si, jeté par sa naissance au milieu des intrigues des cours et des orages des révolutions, les triomphes du poëte étaient sans cesse troublés par les revers du courtisan; si la supériorité de ses talens lui avait suscité autant d'ennemis que d'admirateurs; si, dévoré de la soif de la gloire, il se montrait impatient d'en jouir, et s'irritait des obstacles qui l'arrêtaient dans sa carrière, on conçoit qu'un

[1] Plutôt ce qu'ils ont fait que ce qu'ils ont été.
ANDROMAQUE.

tel homme a pu, dans une vie même très-courte, réunir assez d'alternatives de gloire et d'abaissement, de jouissances et d'amertume, de prospérité et d'infortune, pour répandre sur l'histoire de sa vie un intérêt dont n'est pas susceptible la vie des hommes ordinaires.

Cet homme, c'est le TASSE ; c'est sa vie dont je viens de tracer l'esquisse, et je vais développer les traits que je n'ai fait qu'ébaucher. Les Italiens ont écrit de nombreux volumes sur son histoire. Nous ne prenons pas sans doute à sa mémoire le même degré d'intérêt que ses compatriotes. La distance des tems et des lieux a prodigieusement affaibli pour nous l'importance des événemens qui ont influé sur sa destinée ; mais comme les vicissitudes de sa fortune ont toujours été liées avec celles de son génie et de sa renommée, elles paraissent dignes d'attacher dans tous les tems l'attention des hommes sensibles et des amis des arts.

Torquato Tasso [1], que nous nommons simplement *le Tasse*, naquit le 11 mars 1544,

[1] Il descendait de l'ancienne maison de Taxis. Les Italiens, qui n'ont pas la prononciation de l'X, ont fait *Tassi*, *Tasso* de *Taxis*, comme *Alessandro* d'*Alexander*.

à Sorrento dans le royaume de Naples, de *Bernardo Tasso* et de *Porcia de Rossi*.

La famille du Tasse était ancienne et illustre. Cette circonstance ajoute peu d'éclat à la gloire de son nom; mais elle a eu sur sa destinée une influence qu'il n'est pas indifférent de remarquer.

Une autre circonstance, plus heureuse pour le Tasse, c'est d'avoir eu pour père un des meilleurs poëtes qu'eût alors l'Italie, et l'un des écrivains qui contribuèrent le plus efficacement à mettre en honneur la poésie italienne. Le Dante et Pétrarque avaient les premiers substitué la langue nationale à l'usage ancien de la langue latine; mais malgré le succès général qu'avaient obtenu les écrits de ces deux grands poëtes, leur exemple fut peu suivi; ils firent beaucoup de copistes, et n'eurent point d'imitateurs. Deux causes concoururent à arrêter les progrès de la langue italienne: d'un côté l'ascendant de la cour de Rome, qui n'employait dans tous ses actes que le latin; de l'autre la superstition des savans pour la philosophie platonicienne, qui dominait alors dans les écoles, et dont les dogmes paraissaient trop élevés

et trop profonds pour être écrits en langue vulgaire.

Ce ne fut que plus de cent ans après le Dante et Pétrarque, que les ouvrages de Boyardo, de l'Arioste et de Bernardo Tasso, soutenus par l'autorité de Laurent de Médicis et du cardinal Bembo, firent triompher la langue vulgaire des préjugés qui consacraient encore l'usage d'une langue morte.

Bernardo composa des pastorales et d'autres poésies qui eurent du succès. Mais ce qui le plaça au rang des premiers poëtes de son tems, ce fut un poëme intitulé *Amadigi*, imité d'un roman espagnol, alors très-célèbre, l'*Amadis des Gaules*.

Son fils commença dès le berceau à bégayer les vers de son père, et à former son oreille à l'harmonie poétique. Les premiers développemens de son esprit furent étonnans. Les historiens de sa vie en racontent des prodiges: ils disent qu'il n'avait pas encore un an, lorsqu'il commença non seulement à prononcer distinctement et exactement sa langue, mais encore à raisonner et à répondre avec bon sens aux questions qu'on lui faisait; ils disent qu'il n'y avait

dans ses discours rien de puéril que le son de sa voix ; qu'on le voyait rarement rire ou pleurer, et que même, dans les émotions vives de plaisir et de peine qui excitaient en lui le rire ou les larmes, il donnait déjà des marques de la force de caractère et de l'égalité d'ame qu'il a montrée depuis dans ses malheurs. Il est permis de rabattre quelque chose de ces exagérations, trop communes chez la nation et dans le siècle où elles ont été écrites ; mais on ne peut pas douter que le jeune Torquato n'ait donné dès ses premières années des preuves d'un génie extraordinaire.

Ses malheurs commencèrent presque avec sa vie. Sa famille avait perdu sa fortune : son père, qui joignait au goût des lettres l'esprit des affaires, avait été obligé de s'attacher à Ferrante San Severino, prince de Salerne. Mais ce prince, à la suite de quelques démêlés avec le vice-roi de Naples, fut obligé de s'expatrier et de quitter le service de Charles-Quint, pour passer à celui du roi de France, Henri II. Bernardo qui le suivit, se trouva enveloppé dans sa proscription ; il eut ses biens confisqués comme rebelle ; et les frères de sa

femme profitant de sa disgrace, refusèrent de lui payer la dot de leur sœur, qui mourut de chagrin, laissant à son mari deux enfans, Cornelia et Torquato.

Le fils de Bernardo, âgé seulement de neuf ans, fut compris spécialement dans la proscription de son père, et fut obligé de sortir du royaume de Naples. Il était dans un collége de Jésuites, où il étonnait ses maîtres par la rapidité de ses progrès et par des traits de génie fort au-dessus d'un âge si tendre. Il savait déjà le grec et le latin; il écrivait en prose et en vers. On a conservé quelques discours qu'il avait prononcés en public, ainsi que des vers fort touchans qu'il adressa à sa mère lorsqu'il la laissa à Naples pour suivre la fortune de son père. En voici la substance : « La for-
« tune implacable m'arrache, encore en-
« fant, des bras d'une tendre mère. Oh
« Dieu! je ne me rappelle qu'en soupirant
« ses derniers baisers baignés de larmes
« douloureuses, et ses vœux pour notre
« réunion, qui ont été le jouet des vents.
« Hélas! je ne devais plus me sentir pressé
« dans les bras maternels : semblable à As-
« cagne, je fus obligé de suivre d'un pas

« mal assuré la fortune de mon père errant « et proscrit ».

Bernardo avait suivi le prince de Salerne en France. Celui-ci y reçut l'accueil le plus favorable. Les princes, dans leurs infortunes, trouvent aisément des protecteurs et des amis. Ils ont pour eux le souvenir de ce qu'ils ont été et les espérances de ce qu'ils peuvent être encore. On honore la grandeur dans l'abaissement, et l'on a peine à croire que cet abaissement puisse être durable. Mais les serviteurs d'un souverain proscrit ne participent pas aux mêmes préventions; en perdant tout, ils semblent avoir moins perdu, par cela même qu'ils avaient moins à perdre; et leur infortune, en ayant moins d'éclat, excite moins d'intérêt. C'est ce qui arriva à Bernardo, qui éprouva bientôt tous les inconvéniens d'un malheur obscur et d'un dénuement sans ressources, et se vit obligé de retourner en Italie.

Il se fixa à la cour de Guillaume de Gonzague, duc de Mantoue, qui le combla de bienfaits et le traita moins comme un serviteur que comme un ami; mais Bernardo fit de vains efforts pour obtenir la resti-

tution de ses biens et même la permission de retourner dans sa patrie. Sa femme Porcia, qui n'avait pu soutenir le poids de ses malheurs, venait de mourir. Bernardo voulut avoir près de lui son fils qu'il avait envoyé à Rome, où il l'avait recommandé à un ami pour lui faire continuer ses études. Torquato avait alors douze ans. Son père, en le revoyant, fut étonné des progrès de son esprit : il le trouva profondément versé dans les langues savantes, également familiarisé avec les philosophes et avec les poëtes de l'antiquité, et passionné pour Aristote comme pour Homère. Bernardo s'appliqua à cultiver de si rares dispositions ; il envoya son fils à Padoue pour y étudier le droit. L'université de cette ville était déjà célèbre. Torquato y accompagna le jeune Scipion de Gonzague, qui fut depuis cardinal ; et il se forma entre ces deux jeunes gens une amitié qui dura jusqu'à la mort du Tasse.

Torquato resta cinq ans à Padoue. Il s'y livra aux nouvelles études qu'on lui fit faire, avec l'application qu'il mettait à tout ce qu'il voulait apprendre, et avec un succès qui étonnait ses maîtres. Il soutint avec un

éclat extraordinaire des thèses publiques sur la théologie, la philosophie et la jurisprudence, et reçut le bonnet de docteur dans ces différentes facultés; mais au milieu de ces graves études, c'était toujours la poésie qui l'attirait avec le plus d'empire, et l'occupait avec le plus de charme. C'était là qu'il voyait la gloire. Il passait peu de jours à Padoue sans faire des vers; à dix-sept ans, il y composa un poëme intitulé *Rinaldo*. C'était le premier ouvrage d'une certaine étendue qu'il eût composé; car jusque-là il n'avait fait que des sonnets et quelques pièces fugitives. Il s'occupa de le faire imprimer; mais en communiquant son projet à son père, il éprouva une difficulté à laquelle il ne s'attendait point. Bernardo Tasso, découragé par les revers de la fortune et par l'inconstance de la faveur des grands, jugeant par sa propre expérience combien les talens et la célébrité même servaient peu au bonheur, voulait détourner son fils de la carrière littéraire, et lui faire embrasser un état plus propre à réparer la fortune délabrée de sa famille. Il fallut tout le crédit, l'autorité même du cardinal d'Est pour déter-

miner Bernardo à permettre à son fils de publier son *Rinaldo*, qui fut imprimé à Venise en 1562 : l'auteur le dédia à son protecteur le cardinal d'Est.

Le succès de ce poëme fut extraordinaire dans toute l'Italie : un talent si surprenant dans un jeune écolier de l'université, excita l'admiration sans éveiller la censure. C'est assez le sort des premiers ouvrages d'un homme de génie ; sa supériorité n'a point encore humilié l'amour-propre des rivaux ; les ames sensibles aux productions des arts se livrent d'abord aux impressions naturelles qu'elles éprouvent ; elles aiment à encourager un talent inconnu qui leur promet des plaisirs nouveaux ; leurs suffrages sont une espèce de protection ; et cette disposition bienveillante n'est pas encore balancée par l'effet de la jalousie secrète, qui porte certains esprits à ravaler ce que le public élève, et à chercher des taches où d'autres n'aperçoivent que des beautés.

L'éclat de ce succès ne fit que fortifier les alarmes du père sur la passion du fils pour les lettres et la poésie. Bernardo prit le parti d'aller à Padoue pour essayer de

ramener son fils à ses vues. Il lui parla avec la plus grande véhémence sur le danger de se livrer à des études oiseuses, qui nuisent à la fortune sans contribuer au bonheur; et voyant que ses premières exhortations faisaient assez peu d'impression sur l'esprit du jeune Torquato, il laissa échapper des expressions très-dures. Torquato l'écoutait avec calme sans répondre un seul mot. Mais quel fruit, ajouta Bernardo, espères tu donc tirer de cette vaine philosophie dont tu parais faire tant de cas? « Elle m'apprend, répondit enfin le « jeune homme, à supporter avec résigna- « tion la sévérité de vos reproches ».

Ce qui distingue particulièrement l'homme de génie, c'est cette impulsion secrète, qui l'entraîne, comme malgré lui, vers les objets d'étude et d'application les plus propres à exercer l'activité de son ame et l'énergie de ses facultés intellectuelles. C'est une espèce d'instinct, qu'aucune force ne peut dompter, et qui s'exalte, au contraire, par les obstacles qui s'opposent à son développement. L'Arioste avait été de même contrarié long-tems dans son goût pour la poésie, par son père, qui voulait le forcer

aussi à se livrer à l'étude des lois. Pétrarque avait eu le même sort. Le Tasse, comme ces deux poëtes, résista aux instances paternelles, et s'abandonna au penchant naturel qui le destinait à être un grand poëte.

Il y avait à Padoue une académie qui avait pris le nom des *Etherei*. Scipion de Gonzague, en ayant été nommé protecteur, y fit recevoir Torquato, qui, suivant l'usage des académies italiennes, prit un nom particulier, celui de *Pentito* (*repentant*); et l'on croit qu'il ne choisit ce nom que pour exprimer son regret d'avoir dérobé aux lettres les années qu'il avait données à l'étude de la jurisprudence.

Son esprit était aussi solide que son imagination était ardente; et son goût pour la philosophie n'était pas moins vif que son attrait pour la poésie. C'est cette réunion de sagesse et de verve qui donne à ses écrits un caractère qui le distingue éminemment des meilleurs poëtes de son pays et de son tems.

Trissin avait publié, en 1547, un poëme intitulé : *l'Italia liberata*, (*l'Italie délivrée.*) C'était le premier poëme vraiment

héroïque qui eût paru depuis la renaissance des lettres. L'auteur avait une grande érudition; mais il manquait de génie. Il avait fait une étude particulière d'Homère: il se proposa de l'imiter dans le plan de son poëme; mais il imita de l'Iliade ce qu'il ne fallait pas imiter, et ne put pas égaler son modèle dans ce qui fait la vraie supériorité du poëme grec, dans la richesse de l'imagination et l'harmonie du langage.

Voltaire dit, dans son *Essai sur la poésie épique*, que l'*Italia liberata* eut du succès; il se trompe. Bernardo Tasso écrivait à son ami Varchi : « On admire la science « de Trissin; mais son poëme n'est pas lu; « et malgré les belles choses dont il est « plein, il a été presque enterré le jour « même où il a vu la lumière ».

L'Arioste avait publié plusieurs années auparavant son *Orlando furioso*; peu occupé du soin de faire un ouvrage régulier, il avait choisi pour l'action de son poëme, non un événement historique, qui gêne toujours l'essor du génie, mais des aventures de chevalerie; sujet populaire, analogue au goût général de son tems, favorable à tous les développemens

d'une imagination vive et brillante, et qui, en admettant le mélange de l'héroïque et du badin, permettait au poëte d'employer tous les tons et toutes les teintes de la palette poétique.

L'imagination du Tasse, moins originale et moins féconde peut-être que celle de l'Arioste, était réglée par un goût plus pur et des principes plus sains, par une étude plus approfondie des moyens de l'art, par un sentiment plus juste des convenances et du beau.

Il avait suivi le précepte d'Horace : c'est à l'école des philosophes qu'il avait perfectionné le talent dont la nature l'avait doué ; et passionné pour Homère, il apprenait à l'imiter en étudiant Platon.

L'esprit qui régnait de son tems, et les exemples des poëtes qui l'avaient précédé, étaient plus propres à l'égarer qu'à le guider. Les romans de chevalerie, les contes de fées et de magiciens, les nouvelles galantes et libertines dont Bocace avait donné le modèle, faisaient l'amusement de toutes les classes du peuple, et avaient formé son goût. Les poëtes s'y conformèrent. Boyardo le premier avait publié un

poëme plein de combats chevaleresques, d'enchantemens et d'aventures amoureuses; l'*Orlando inamorato* eut un succès général; mais ce succès fut bientôt effacé par celui de l'*Orlando furioso*, qui, composé sur le même plan que le poëme de Boyardo, offrait la continuation des mêmes événemens, avec plus d'intérêt et de variété dans les détails, plus de charme et d'harmonie dans le style.

L'*Orlando furioso* excita d'abord dans toute l'Italie une sorte d'ivresse, qui donne une idée frappante de l'enthousiasme qu'avait produit sur un peuple sensible le réveil de l'esprit et des talens.

Les vers de l'Arioste furent bientôt retenus, répétés, chantés, dans les campagnes comme dans les villes, par le pâtre qui conduisait ses troupeaux comme par le batelier qui conduisait sa gondole, dans les académies littéraires comme dans les assemblées des gens du monde : ce prodigieux succès n'empêcha pas cependant que des gens de goût ne fussent blessés des inconvenances que présentait ce mélange bizarre d'incidens sans liaison, de combats sans objet, d'aventures sans vraisemblance et souvent

sans décence. Je n'ai pas besoin de rappeler ici le mot si connu[1] du cardinal d'Est à l'Arioste. On a vu que Trissin avait eu assez de goût pour ne pas imiter l'Arioste; mais malheureusement il n'eut pas le talent qui pouvait remplacer, par des beautés plus vraies, des défauts qui plaisaient à sa nation.

Ce qui manquait au Trissin, le Tasse le possédait au plus haut degré. Il ne se laissa ni éblouir par le succès des brillantes folies de l'*Orlando furioso*, ni décourager par le dégoût du public pour l'insipide régularité de l'*Italia liberata*. Mais ce qui prouve sur-tout la supériorité de son esprit et la maturité de son goût, c'est que les applaudissemens qu'avait reçus de toutes parts son *Rinaldo*, ne purent l'aveugler sur les défauts de cet heureux essai; quoique très-jeune encore, il vit bien qu'il fallait suivre une autre route. On voit par une de ses lettres qu'il se jugeait avec bien plus de sévérité que le public.

A peine avait-il publié son premier poëme, qu'il conçut le plan de celui qui

[1] *Messer Luigi, dove diavolo avete pigliate tante coglionerie?*

devait assurer sa gloire. Il sentit qu'il fallait attacher l'action épique à un événement important de l'histoire, si on voulait y donner une véritable grandeur et un intérêt solide. Il sentit aussi que la vérité historique n'était pas le premier objet de la poésie, et que l'action la plus intéressante en elle-même avait encore besoin d'être embellie par le charme du merveilleux comme par la musique du langage, pour intéresser à-la-fois l'esprit, l'imagination et les sens. Il crut trouver dans la conquête de la Terre Sainte, par Godefroi de Bouillon, un sujet propre à remplir toutes les conditions de l'épopée.

Mais avant de travailler à ce nouveau plan, il voulut faire de nouvelles études sur l'art, dont le champ s'agrandissait à ses yeux par la méditation. Ce fut alors que pour son instruction, et pour se rendre compte de ses propres idées, autant que pour les soumettre aux amis en qui il avait confiance, il composa trois discours sur la poësie héroïque, qui sont peut-être le premier exemple de règles qui aient précédé le modèle. Corneille a composé des discours sur la poésie dramatique, qui ren-

ferment sans doute les meilleurs préceptes de cet art; mais il les écrivit après ses tragédies; il les composa de tout ce que lui avaient fourni de lumières, dans le cours de sa longue vie, ses travaux, ses succès et ses revers. Le Tasse n'avait que dix-huit ans lorsqu'il fit ses discours; il s'était retiré à Padoue, où ne vivant qu'avec des gens de lettres, n'étant distrait de ses études par aucune contrariété, il pouvait se livrer sans contrainte à tous les goûts de son esprit. Mais il ne jouit pas long-tems de cette heureuse liberté. La fortune bornée de Bernardo, peut-être aussi un reste de mécontentement, ne lui permettaient pas d'entretenir ainsi son fils dans ce loisir philosophique. Il le détermina à passer à Ferrare, où il fut reçu comme gentilhomme du cardinal Louis d'Est, frère d'Alphonse duc de Ferrare.

Torquato avait dédié à ce cardinal son poëme de *Rinaldo*. Il se présentait à la cour de Ferrare avec tous les avantages qu'une réputation, commencée sous d'heureux auspices, devait lui donner dans cette cour, particulièrement distinguée par le goût des lettres. Il y fut sur-tout accueilli

avec beaucoup de distinction par les deux princesses Lucrèce et Léonore d'Est, à qui leur mère, Renée de France, fille de de Louis XII, avait fait apprendre, dit Brantôme, *les sciences et les bonnes lettres, qu'elles apprisrent et retindrent parfaitement, et en faisant honte aux plus savans; de sorte que si elles avaient beau corps, elles avaient l'ame autant belle.*

Lucrèce d'Est, depuis duchesse d'Urbin, avait alors trente-un ans; Léonore en avait trente. Le Tasse n'en avait que vingt-un. Il était grand et bien fait; ses traits avaient de la noblesse et de la beauté; mais il était un peu louche et manquait de grâce dans son maintien. Il parlait avec élégance, mais avec une gravité qui touchait à la pédanterie; et un bégaiement naturel lui donnait dans la conversation de l'embarras et de la disgrace.

Peu de tems après son arrivée à Ferrare, le cardinal fit un voyage en France pour aller conférer avec Charles IX sur les affaires des calvinistes. Il mena avec lui le Tasse, qui y avait été precédé par sa réputation. Charles IX, dont le nom a été flétri depuis

l'horrible massacre de la Saint-Barthélemi, était un prince instruit et protecteur des lettres. Versé dans la littérature italienne, il avait fort goûté le poëme de *Rinaldo*, et connaissait déjà quelques fragmens de la *Jérusalem*, dont le Tasse avait laissé prendre des copies. Ce poëme, où les Français jouent un rôle si honorable, ne pouvait manquer de plaire à la cour de Charles IX, et procura à l'auteur, de la part des courtisans comme de celle du prince, l'accueil le plus flatteur et le plus empressé.

Le roi se plaisait à causer avec lui : on a recueilli quelques traits de ces conversations; quoiqu'ils ne soient pas très-piquans, et qu'ils n'ajoutent rien à l'idée qu'on se forme de l'esprit du Tasse, on peut les citer comme servant à peindre l'esprit du tems.

On disputait un jour sur le plus grand malheur qu'on pût éprouver dans la vie : *La condition la plus malheureuse de la vie*, dit le Tasse, *me paraît être celle d'un vieillard impatient, accablé de pauvreté; car il n'a ni les dons de la fortune pour le préserver du besoin, ni les secours de la philosophie pour lui faire supporter ses privations.*

L'anecdote suivante prouve plus que toute autre chose les égards que Charles lui témoignait. Un poëte français qui avait quelque réputation, s'était rendu coupable d'un crime honteux, pour lequel il avait été condamné à mort. Le roi avait déjà rejeté plusieurs sollicitations en faveur du coupable, et avait donné ordre que l'exécution se fît sans délai. Le Tasse, touché de compassion pour le sort du poëte, mais n'osant pas demander ouvertement sa grace, que le roi paraissait si peu disposé à accorder, employa pour l'obtenir un moyen un peu détourné. Il se présenta devant le roi, et lui dit : « Sire, je viens, au nom de la Philosophie, prier V. M. de faire mourir promptement un malheureux qui par son crime a appris au monde combien les principes de la philosophie sont d'un faible secours contre la fragilité humaine ». Charles IX fut frappé de cette manière de solliciter pour un coupable, et accorda sans hésiter la grace qu'il avait refusée jusque-là. Mais il paraît que la faveur dont jouissait le Tasse à la cour, se bornait à de simples démonstrations d'estime et de considération. Il se trouva ce-

pendant dans une situation qui réclamait des marques de bienveillance plus solides, de la part d'un prince qui montrait un goût si vif pour les lettres. Balzac a écrit que le Tasse se trouva, pendant son voyage à Paris, dans un tel dénuement qu'il fut obligé d'emprunter un écu d'une dame de sa connaissance. Il ajoute que l'auteur de la *Jérusalem* quitta la cour de France avec le même habit qu'il y avait apporté.

Le récit de Balzac se trouve fortifié par un passage des lettres de Guy Patin : « Le « Tasse était réduit à une extrémité si « grande qu'il fut contraint d'emprunter « un écu à un de ses meilleurs amis, pour « subsister pendant une semaine. Il fit un « joli sonnet pour prier sa chatte de lui « prêter durant la nuit la lumière de ses « yeux, parce qu'il n'avait pas de quoi « acheter de la chandelle. »

Il est difficile de concevoir cet état d'indigence où se trouvait un poëte célèbre, caressé par un monarque qui ne manquait pas de générosité, et attaché à une légation dont le chef était son protecteur et même son ami.

Il se peut que Charles IX se crut dis-

pensé d'exercer sa libéralité à l'égard d'un homme qui, étant employé à sa cour par un souverain étranger, n'était pas censé avoir besoin de ses secours. L'abbé Serassi, auteur de la Vie du Tasse la plus récente et la plus exacte, prétend que son héros refusa, par un sentiment de fierté philosophique, des offres d'argent que lui fit le roi : il ne reste aucune preuve de ce refus, mais une circonstance plus certaine peut servir à expliquer le fait. Le Tasse s'était expliqué un jour sur les affaires de la religion, avec une liberté qui avait déplu au cardinal ambassadeur. Celui-ci en conserva un ressentiment assez peu généreux pour ôter à son protégé le traitement qu'il lui avait assigné pour le mettre en état de vivre convenablement en France.

Dans cet état de disgrace, n'ayant par lui-même aucune ressource pour subsister, le Tasse, qui d'ailleurs, sans avoir aucun goût de luxe et de dissipation, n'avait pas non plus celui de l'économie, put éprouver en effet les embarras de fortune dont parlent quelques écrivains. Il prit le parti de demander au cardinal la permission de retourner en Italie.

En quittant la France, il ne paraît pas en avoir rapporté une idée bien avantageuse : il est vrai qu'à cette époque elle était bien loin de pouvoir être comparée, pour la magnificence et les agrémens, ainsi que pour le climat, à ce qu'était l'Italie. Il est difficile de reconnaître la France d'aujourd'hui dans le portrait qu'il en fait : « Ses « vins, dit-il dans une de ses lettres, sont « âpres et ont tous le même goût; quant « aux fruits et aux légumes, je n'ose dé« cider ce qui l'emporte de leur rareté ou « de leur mauvaise qualité... Les maisons, « ajoute-t-il, sont presque toutes en bois, « mal distribuées, sans aucune suite de « pièces qui puissent composer un appar« tement ». Il prétend que presque tous les escaliers y sont faits en colimaçons et sont fort incommodes. « Quant aux églises, dit« il, elles y sont très-nombreuses, magni« fiques et bâties avec beaucoup de soin; « mais on voit qu'en les construisant on a « eu plus d'égards à la solidité qu'à l'élé« gance ». Cependant, il ajoute, en parlant de Paris, que Venise était peut-être la seule ville d'Italie qui fût digne de lui être comparée.

L'homme que le Tasse admira le plus en France, fut le poëte Ronsard, regardé alors comme l'honneur de son pays, et qui, selon l'abbé Serassi, mériterait peut-être encore d'être préféré à la plupart de ceux qui lui ont succédé et qui jouissent aujourd'hui d'une grande réputation. Il s'appuie en ceci du sentiment d'Apostolo Zeno, qui regarde Ronsard comme fort supérieur à Rousseau, à La Mothe et à Voltaire, qu'il place sur la même ligne, et dont les vers, dit-il, ne sont que de la prose rimée et cadencée; tandis que Ronsard, seul doué du génie et formé à l'école des grands poëtes d'Italie, s'éleva bien au-dessus des autres poëtes français. Je ne perdrai pas du tems à réfuter ce jugement absurde; mais il pourrait servir de leçon à cette foule de critiques, qui, sans connaître l'italien et l'anglais aussi bien qu'Apostolo Zeno connaissait le français, sans avoir autant de talent et d'érudition que lui, décident tous les jours avec une confiance si intrépide sur le mérite de l'Arioste et du Tasse, de Pope et de Milton.

Cet fut à la fin de l'année 1571 que le Tasse quitta la France pour retourner à

Ferrare. Il y fut reçu par le duc avec la même bienveillance ; et le plaisir que témoignèrent les princesses en le revoyant, lui fit oublier les désagrémens qu'il avait éprouvés à Paris.

Il s'occupa avec une grande ardeur à finir sa *Jérusalem ;* mais pour se délasser de ce grand travail, il s'amusait à faire de tems en tems des ouvrages en prose et en vers ; moins importans et moins difficiles. Ce fut dans ces intervalles qu'il composa la pastorale de l'*Aminta*, qui fut représentée sur le théâtre de la cour (1572) avec le plus brillant succès. Ce charmant poëme, comme tous les ouvrages originaux qui réussissent, eut bientôt des imitateurs ; l'Italie, dit Tiraboschi, fut inondée de comédies pastorales ; mais dans la foule de ces copies on ne se rappelle aujourd'hui que le *Pastor fido* de Guarini, et la *Filli di Sciro* de Bonarelli.

Le Tasse avait peint l'amour, dans son *Aminte*, avec trop de sensibilité et de délicatesse, pour ne pas faire soupçonner que cette passion n'était pas étrangère à son cœur. Dans quelques autres pièces de vers, il exprimait des sentimens tendres pour

une beauté qu'il n'osait pas faire connaître; mais dans un sonnet, il donna le nom de Léonore à l'objet de sa flamme secrète; dès-lors les soupçons durent se porter sur Léonore d'Est, et ces soupçons se trouvaient fortifiés par d'autres circonstances. Le Tasse fit alors un sonnet dans lequel il se compare à Icare et à Phaëton, qui périrent l'un et l'autre victimes d'une ambition téméraire. « Mais, ajoute-t-il, quel danger « peut effrayer celui que l'amour encou- « rage? Diane, brûlant pour une beauté « humaine, n'enleva-t-elle pas dans le ciel « le jeune pasteur du mont Ida? »

La supposition d'une intrigue secrète entre la princesse Léonore et le Tasse, n'était donc pas sans vraisemblance, et cette supposition a été adoptée par la plupart des écrivains postérieurs qui ont parlé de notre poëte. Ils ont cru que, semblable à Ovide, il avait élevé ses vœux trop haut, et qu'une passion imprudente, mais trop bien récompensée par celle qui en était l'objet, avait été la cause de la disgrace qu'il éprouva bientôt, et des malheurs qui en furent la suite.

Mirabeau, dans une Vie du Tasse qu'il a

mise à la tête de sa traduction de la *Jérusalem délivrée*, ne paraît avoir aucun doute sur cette conjecture, qui n'est cependant appuyée sur aucune preuve positive. Elle paraît même sans vraisemblance, si l'on considère la réputation de vertu et de piété qu'avait la princesse Léonore, aux prières de laquelle on attribua le bonheur qu'avait eu la ville de Ferrare d'échapper à une inondation du Pô, qui pensa la submerger en 1570. Il faut ajouter à cette considération que la princesse Léonore, quoique également bonne et généreuse, était fière et réservée. C'est elle, dit-on, que le Tasse a désignée par le personnage de Sophronie, qu'il représente comme une vierge d'un âge mûr et de sentimens élevés, se dérobant aux regards et aux louanges de ses adorateurs, et cherchant la solitude :

Da vagheggiatori ella s'invola,
Alle lodi, agli sguardi, inculta e sola.

La princesse Léonore vivait en effet très-retirée. On peut ajouter que le Tasse paraissait également favorisé des deux sœurs, et au moins aussi empressé auprès de la duchesse d'Urbin qu'auprès de la princesse Léonore.

BattistaGuarini, l'auteur du *Pastor fido*, après avoir été l'ami du Tasse, devint son rival et bientôt son ennemi. Il s'était déclaré l'adorateur d'une des plus belles femmes de la cour de Ferrare, la jeune comtesse de Scandiano; le Tasse s'avisa de lui faire aussi la cour, et lui adressa un sonnet qui lui valut des distinctions marquées de la part de la comtesse. Jalousie d'amour et de talent, c'en était plus qu'il ne fallait pour brouiller deux poëtes. Guarini fit un sonnet où il accusait son rival *de brûler de deux flammes à-la-fois, de former et de rompre tour-à-tour les mêmes liens; et c'est (qui le croirait!) par un semblable manège qu'il attire sur lui la faveur des dieux.*

Di due fiamme si vanta, e stringe e spezza
Piu volte un nodo, e con questi arti piega
(Ch'il crederebbe?) a suo favore i dei.

Ce reproche de brûler pour deux femmes à-la-fois pouvait s'appliquer au tendre attachement que le Tasse professait depuis longtems pour une autre dame de la cour, Lucretia Bendidio; mais ce que Guarini ajoute,

que cette humeur volage du Tasse lui concilie *la faveur des dieux*, dans un sonnet où il n'est question que d'amour, ne pouvant s'appliquer aux faveurs du prince, il faut y chercher un autre sens, et l'on a pu croire que c'était une allusion aux faveurs dont la princesse Léonore récompensait la passion du Tasse. La comtesse de Scandiano s'appelait aussi Léonore, ainsi qu'une autre beauté de Ferrare à laquelle notre poëte adressait aussi des vers de galanterie; ainsi lorsqu'il déclare, dans un de ses sonnets, que l'objet de ses vœux porte ce même nom, ce pouvait être une finesse, plus propre à détourner les soupçons qu'à les fixer sur le véritable objet.

Il importe sans doute aussi peu de savoir aujourd'hui si un poëte italien du seizième siècle fut l'amant d'une princesse d'Est, et si cet amour fut la cause de sa disgrace à la cour de Ferrare, que de savoir si Ovide fut l'amant ou le confident de Julie, et exilé à cause d'elle dans les déserts de la Scythie. Il y a cependant en nous une curiosité naturelle qui nous porte à connaître tout ce qui tient au caractère et à la vie des hommes célèbres, et à percer les obs-

curités que le tems ou les circonstances ont repandues sur les principaux traits de leur histoire. Il ne faut donc pas s'étonner que tant d'écrivains se soient fatigués à rechercher les preuves de l'intrigue prétendue du Tasse avec Léonore d'Est; il faut encore moins s'étonner que la plupart se soient déterminés à adopter cette opinion sans en avoir des raisons suffisantes. Dans tous les cas d'incertitude sur un problême historique, l'opinion qui présente à l'imagination quelque chose de romanesque, est celle qui séduit le plus naturellement l'esprit humain.

Mais il y a une considération vraiment digne d'étonner même les bons esprits. Comment dans une cour d'Italie, dans un siècle où la morale publique était si relâchée, où les excès même du libertinage étaient si communs, où des papes et des cardinaux donnaient eux-mêmes le scandale d'une vie licencieuse; comment, dis-je, un poëte célèbre, qui, par l'éclat de son talent ainsi que par la faveur du prince, attirait sur lui les regards clairvoyans de l'admiration et de la jalousie, aurait-il pu être long-tems l'amant favorisé de la sœur

de son souverain, sans qu'on en eût la certitude? ou comment cette opinion a-t-elle pu s'établir et se maintenir si long-tems, si elle n'a eu aucun fondement? Sur cette question, comme sur beaucoup d'autres d'une bien plus grande importance, il faut savoir ignorer ou douter.

Les intrigues de cour et les petits intérêts de la galanterie purent jeter quelques distractions dans les travaux du Tasse, mais ne ralentirent jamais l'application sérieuse qu'il mettait à la composition de sa *Jérusalem*. Il n'était pas de ces poëtes qui, pleins de confiance dans leurs premières idées, s'abandonnent à la fougue de leur imagination et à la facilité commune de donner à leurs pensées la forme du vers. Il avait trop réfléchi sur les principes de l'art pour n'être pas persuadé qu'un poëme épique demandait non seulement du génie, mais encore de la méditation et du tems. Aux difficultés que lui présentait la composition de ce grand ouvrage, se joignait celle de balancer la réputation toute établie de l'Arioste et l'admiration légitime qu'avait excitée *l'Orlando furioso*. Il se sentit la force de lutter

contre ces obstacles, et il attacha sa gloire à les vaincre.

Ce fut au commencement de l'année 1575, que le Tasse termina enfin son poëme; mais avant de le mettre au jour, il voulut le soumettre à une critique sévère : il l'envoya à Scipion de Gonzague, depuis cardinal, qui était alors à Rome. C'était celui de ses amis dans lequel il avait le plus de confiance; il le pria de lire son ouvrage avec l'attention la plus sévère, et de le faire examiner par les hommes qu'il jugerait les plus propres à l'éclairer. Scipion de Gonzague, fidèle aux intentions de son ami, s'associa quatre hommes de lettres estimés pour leur goût et leurs lumières; ils firent de concert un examen détaillé de l'ouvrage, en analysèrent le plan et les détails, en discutèrent les beautés et les défauts; et après de longues conférences, Scipion en renvoya au Tasse le résultat. On imagine aisément que les opinions des censeurs furent très-diverses et souvent contradictoires. Les uns trouvaient que Godefroi jouait un rôle trop prépondérant dans le poëme; suivant d'autres, l'unité d'action exigeait cette prépondérance dans le principal personnage.

Ceux-ci condamnaient l'épisode d'Olinde et Sophronie, comme trop peu lié à l'action; ceux-là blâmaient l'épisode d'Herminie comme trop romanesque. Tous jugèrent que les amours de Renaud et d'Armide étaient peints avec des détails trop voluptueux et des couleurs trop séduisantes. Enfin, quelques-uns, plus scrupuleux encore, proposaient de retrancher tous les enchantemens et tout ce qui avait rapport à l'amour; tandis qu'un autre justifiait le poëte, en observant qu'en donnant une fin funeste à toutes les passions amoureuses qu'il avait peintes, il avait satisfait à ce qu'exigeaient la religion et la morale.

Le Tasse reçut les observations de ses censeurs avec reconnaissance, parce qu'il n'y vit qu'un moyen de perfectionner son ouvrage; et il adopta sans effort toutes celles qui lui parurent fondées sur le goût et la raison. La docilité est toujours le partage des bons esprits, et sur-tout des talens faciles, qui corrigent d'autant plus volontiers que le travail leur coûte moins.

Il se livra à la correction de son poëme avec une nouvelle ardeur. Constamment occupé de ce travail, il se réveillait souvent

la nuit pour corriger ses vers ou en faire de nouveaux. Cette application continue échauffa son sang, et peut-être d'autres objets d'inquiétude contribuèrent à altérer sa santé. Il était d'un caractère sérieux et mélancolique ; les graves frivolités d'une petite cour convenaient aussi peu aux goûts de son esprit, que les asservissemens du métier de courtisan à la fierté naturelle de son caractère. Depuis long-tems il était dégoûté de son esclavage ; mais il ne savait comment s'en affranchir. Toujours traité avec la plus grande distinction par le duc de Ferrare, il était pénétré de reconnaissance pour son bienfaiteur ; mais toute cette faveur se bornait à des caresses et à des éloges ; il aspirait à un état indépendant, et il ne pouvait pas s'empêcher de désirer que les marques de considération dont il était comblé fussent accompagnées de ces dons, toujours honorables de la part des princes, parce qu'ils sont tout à-la-fois un témoignage de bienveillance pour la personne, et un hommage rendu au mérite. Je voudrais, dit-il dans une lettre à un ami, des fruits plutôt que des fleurs : (*Vorrei frutti e non fiori*). Mais ce vœu qu'il formait au

fond de son cœur, il ne se serait pas permis de le faire connaître. Il aurait pu s'appliquer ce beau vers de sa *Jérusalem* :

Brama assai, poco spera, e nulla chiede.

Le dégoût qu'il avait de sa situation s'aigrissait par l'effort qu'il s'imposait pour le dissimuler. Le sentiment d'indépendance qui s'était emparé de lui, et qui sied si bien aux ames élevées et aux esprits supérieurs, était contrarié par un autre sentiment également honnête et noble ; c'était celui de la reconnaissance pour le souverain qui l'avait accueilli avec tant de bonté. — *Je ne puis consentir à le quitter*, écrivait-il à Scipion de Gonzague ; *mais il y a des choses qui ne peuvent s'écrire.* On le voit pendant quelque tems tourmenté de ces incertitudes, et incapable de fixer son esprit sur le parti qu'il doit prendre. Cet état de trouble et d'agitation augmenta son inquiétude naturelle, et donna à la disposition mélancolique qui formait le fond de son caractère, un degré d'activité qui empoisonna le reste de sa vie et en abrégea le cours.

On voit que son imagination se remplit de vaines terreurs et de tristes défiances.

Il se crut entouré d'ennemis et d'envieux. Il imagina que des hommes jaloux de sa réputation et de sa faveur interceptaient ses lettres et faisaient faire de fausses clefs pour s'introduire chez lui en son absence et lui dérober ses papiers. On le voit s'irriter et s'alarmer de ce que les amis à qui il avait confié son poëme ne le lui renvoyaient pas assez promptement; et les craintes qu'il témoigne à cet égard paraissent justifiées par l'événement. Il apprend tout-à-coup que sa *Jérusalem* s'imprime sans son aveu dans une cour d'Italie; c'est sur la publication de son poëme qu'il a fondé les espérances de fortune qui le mettront en état de vivre dans l'indépendance; ces espérances se trouvent détruites par une infidélité dont il ne peut accuser que des amis. Son désespoir est au comble. Il va conjurer le duc Alphonse d'écrire dans toutes les cours d'Italie pour faire défendre la publication de son ouvrage. Il va jusqu'à le prier de solliciter auprès du pape un bref d'excommunication contre ceux qui lui ont dérobé son manuscrit pour le faire imprimer malgré lui. Mais bientôt, frappé lui-même de l'inconvenance d'une telle mesure, il retire

sa demande. D'autres terreurs s'emparent de son esprit. Il imagine qu'on l'a déféré à l'inquisition ; il craint même d'avoir donné lieu aux censures de ce tribunal ; sa conscience s'alarme ; il court en hâte à Bologne pour se jeter aux pieds du grand inquisiteur, qui le rassure et lui accorde toutes les absolutions qu'il peut désirer, et qui sont à peine suffisantes pour le calmer.

Sans cesse de nouveaux incidens venaient apporter de nouveaux alimens à l'inquiétude de son imagination. Il rencontre un jour dans une rue de Ferrare un homme qu'il soupçonne de lui avoir rendu de mauvais offices ; il l'aborde, lui fait des reproches, et veut le forcer de s'expliquer. Celui-ci lui ayant fait vraisemblablement une réponse offensante, le Tasse lui donna un soufflet. Cet homme reçut cet affront sans dire un seul mot; mais quelques jours après il alla, accompagné de ses deux frères, attendre le Tasse au moment où il sortait de la ville; tous trois fondirent sur lui l'épée à la main. Le Tasse était adroit et brave; il se défendit avec un tel succès qu'il blessa deux de ces assassins et les força de s'en-

fuir; ils furent même obligés de sortir du territoire de Ferrare. Cette aventure fit un grand bruit, et ajouta à l'estime qu'on faisait déjà de notre poëte. Long-tems on ne parla que de sa valeur, et l'on répétait, comme une phrase proverbiale, que *le Tasse avec son épée, comme avec sa plume, était également au-dessus des autres hommes.*

Cette nouvelle gloire put flatter l'amour-propre du Tasse, mais ne contribua pas à rendre le calme à son esprit. Dès ce moment, au contraire, il ne goûta plus de repos. Persuadé qu'on en voulait à sa vie, qu'on emploierait contre lui le fer et le poison, il entra dans une sombre méfiance de tout ce qui l'approchait, sur-tout de ses domestiques. Son état était vraiment digne de pitié. On voit dans une de ses lettres, qu'il prie un de ses amis de lui envoyer un domestique dont il puisse être sûr. Il sollicite ce service au nom de l'amitié, de l'honneur, de la religion : c'est une chose, lui dit-il, d'où dépendent mon repos et ma vie. Je vous la demande comme gentilhomme, comme chrétien : (*Perch'e cavaliero, perch'e cristiano.*)

Ce fut peu de jours après avoir écrit cette lettre (juin 1577), qu'une aventure bien plus fâcheuse et moins honorable que la précédente, acheva d'altérer sa raison. Etant un soir chez la duchesse d'Urbin, il voulut tuer d'un coup de couteau un des domestiques de cette princesse, qu'il regardait comme un de ses ennemis. On prévint heureusement le coup; on se saisit du Tasse, et on l'enferma dans une prison. Le désespoir où le plongea sa détention fut si violente, que le duc, touché de compassion, le fit, au bout de deux jours, ramener dans sa maison, en exigeant seulement de lui qu'il se ferait traiter par un médecin.

On a écrit que l'ordre d'emprisonner le Tasse avait été l'effet d'un mécontentement antérieur de la part d'Alphonse; mais cette opinion est démentie par le témoignage même du poëte. Dans un tems postérieur, où il croyait avoir à se plaindre du duc, il écrivait que dans cette occasion ce prince lui avait montré *non l'affection d'un maître, mais la tendresse d'un père ou d'un frère*. En effet, il emmena le Tasse dans sa maison de plaisance de *Bel-riguardo*, où il mit tous ses soins à le dis-

traire de ses chagrins, et à le rassurer particulièrement sur les terreurs qu'il avait conservées au sujet de l'inquisition; car notre malheureux poëte n'avait pu être calmé par les assurances de l'inquisiteur de Bologne, et il était resté persuadé que les absolutions qu'il avait reçues n'étaient pas en bonne forme.

Le duc fut obligé de le faire ramener à Ferrare, où, d'après son propre désir, il fut conduit chez les moines de St.-François. Là, plus agité que jamais, il voulut à peine consentir à faire les remèdes qu'on lui prescrivait, parce que d'abord il ne croyait pas en avoir besoin, ensuite parce qu'il craignait toujours d'être empoisonné dans les remèdes mêmes qu'on lui présentait. Ses inquiétudes augmentant chaque jour, le duc fatigué des lettres dont il l'accablait pour demander des explications et des assurances qu'on lui avait données cent fois; offensé peut-être aussi des expressions inconvenantes qui lui échappaient, lui fit défendre de lui écrire davantage ainsi qu'aux princesses. Cet acte de sévérité acheva d'aliéner tout-à-fait un esprit malade; de sorte que le Tasse, ne se croyant plus en sûreté

dans le couvent, prit le moment où il était moins observé qu'à l'ordinaire, et sortit secrètement de Ferrare, le 20 juin 1577.

Il partit sans argent, sans guide, et cependant en peu de jours il se trouva sur les confins du royaume de Naples; et là, ayant changé ses habits contre ceux d'un pâtre, il continua son voyage jusqu'à la capitale de ce royaume, où demeurait sa sœur Cornelia. En entrant chez elle, il s'annonça comme un messager qui lui apportait des nouvelles de son frère. Sa sœur, qui ne l'avait pas vu depuis bien des années, ne le reconnut pas; elle ouvrit la lettre où le malheureux Torquato se représentait comme étant dans la position la plus cruelle et en danger de perdre la vie. La tendre Cornelia, en lisant ces effrayantes nouvelles, témoigna une si vive douleur, que le Tasse ne put soutenir son déguisement, et se hâta de la consoler en se jetant dans ses bras.

Le repos dont il commença à jouir chez sa sœur, les caresses et les soins dont elle le combla, le beau climat de Naples, l'éloignement de tous les objets qui avaient agité son ame, calmèrent pendant quelque tems son humeur mélancolique; mais ce calme

ne fut pas de longue durée. La maladie réelle dont il était atteint avait jeté de trop profondes racines; de nouveaux fantômes vinrent assaillir son imagination. On essaya en vain les secours de la médecine; il ne voulait se soumettre à aucun régime, et il détruisait l'effet des remèdes qu'il consentait à prendre, par des excès contraires à son état. Il se dégoûta bientôt de la vie tranquille et monotone qu'il menait à Naples, et le désir de retourner à Ferrare devint plus fort que tous les motifs qui auraient pu l'en éloigner.

Il écrivit au duc Alphonse et à ses sœurs pour obtenir la permission de revenir près d'eux; mais son impatience était si vive, que sans attendre la réponse à ses lettres, il partit de Naples, malgré sa sœur et tous ses amis, qui redoutaient encore quelque indiscrétion de sa part. Il revint donc à Ferrare un an après l'avoir quitté; son pardon lui fut aisément accordé; il rentra dans ses anciennes places, et fut reçu avec les marques de faveur les plus distinguées : mais l'enthousiasme n'existait plus. Le Tasse, malheureux, souffrant, affaibli par une maladie funeste, n'était plus cet homme

dont la gloire se répandait en quelque sorte sur ceux qui rendaient à ses talens un hommage mérité. C'était sa gloire passée qu'on honorait encore en lui ; et l'on sait comme on honore, sur-tout à la cour des princes, le mérite qui ne se compose plus que de souvenirs. Il s'aperçut bientôt qu'il n'obtenait plus la considération dont il avait joui si long-tems. Il crut voir que le duc, pensant avoir tout fait désormais pour lui en lui procurant les douceurs d'une vie aisée et tranquille, cherchait à le détourner des travaux de la littérature, auxquels sans doute on ne le jugeait plus en état de se livrer avec succès. On ne lui avait pas rendu ses papiers, qu'on avait saisis après sa fuite. Il réclamait sur-tout avec les plus vives instances le manuscrit de son poëme, qu'il croyait entre les mains d'un homme de la cour. On ignore par quel motif le duc n'avait pas égard à une demande si légitime. Les plus petites circonstances s'exagéraient dans l'esprit du malheureux poëte; tout aigrissait sa mélancolie, et le rendait chaque jour plus insociable. On avait fini par lui refuser l'entrée de l'appartement des princesses : cet affront acheva de le mettre au

désespoir. Ne pouvant plus supporter le séjour de Ferrare, il en partit secrètement une seconde fois, sans avoir annoncé son projet.

Le voilà de nouveau rejeté dans le monde, marchant au hasard sans savoir où il trouvera un asile. Il tourna d'abord ses espérances vers Mantoue; il crut que son père ayant été long-tems au service du duc, ce prince l'accueillerait avec bienveillance; mais il n'en éprouva que froideur et dédain. Comme il avait épuisé le peu d'argent qu'il avait emporté, il fut obligé de vendre ce qu'il avait de plus précieux, et cette ressource le mit en état de se rendre dans les états du duc d'Urbin, mari de Lucrèce d'Est, l'une des deux sœurs du duc de Ferrare.

Cette fois-ci, les espérances de l'illustre fugitif ne furent point trompées. Le duc d'Urbin, qui avait passé avec lui une partie de sa jeunesse, le revit comme un ancien ami, et joignit aux démonstrations de sa joie et de son amitié les offres les plus généreuses. Un accueil si favorable et si inespéré releva l'esprit abattu d'un homme que tant de malheurs réels ou imaginaires

avaient tout-à-fait découragé. Mais son imagination, exaltée par la maladie, n'avait plus de contre-poids dans sa raison; incapable de garder un juste milieu, elle était emportée d'une extrémité à une autre, et passait d'un excessif découragement à des espérances immodérées. Tout parut changé pour lui. Il crut voir dans l'amitié et les promesses du duc d'Urbin, une nouvelle perspective de fortune, d'honneurs et de gloire. Dans une lettre qu'il écrivit alors à sa sœur, il ne parle que des brillantes ressources qui se présentent à lui de toutes parts; des offres de plusieurs princes qui veulent l'attirer à leur service; du désir qu'il suppose au duc de Ferrare de le voir revenir auprès de lui : « Je vous écrirai « souvent, dit-il à cette sœur chérie, parce « que toutes mes actions étant de nature à « couvrir de gloire notre nom, il est juste « que vous en soyiez informée. »

Cet accès de présomption et d'orgueil, si contraire au caractère naturellement modeste et réservé du Tasse, ne pouvait être que l'effet de l'hypocondrie dont il était atteint; car c'est un des symptômes les plus constans de ce mal, que le passage alter-

natif d'un excès de découragement à un excès de confiance. Aussi les fantômes de bonheur qui s'étaient offerts à son imagination, dans son nouvel asile, s'évanouirent bientôt pour faire place à ses inquiétudes ordinaires et à ses vaines terreurs. Il se vit de nouveau entouré de pièges et de dangers imaginaires; et sans avoir éprouvé aucun dégoût réel à la cour du duc d'Urbin, il s'enfuit brusquement une nuit, et résolut d'aller implorer la protection du duc de Savoie, contre des ennemis qui n'existaient que dans ses rêves. Il fit, comme à son ordinaire, son voyage à pied, sans argent, sans hardes, et il arriva à la porte de Turin dans un état si misérable, que les sentinelles lui refusèrent l'entrée de la ville.

Il s'éloignait tristement, sans savoir ce qu'il allait devenir, lorsque par un hasard heureux, il rencontra un homme de lettres qui l'ayant vu autrefois à Venise, le reconnut, et le fit entrer dans Turin. Après lui avoir donné les petits secours dont il avait besoin, ce nouvel ami le présenta au marquis Philippe d'Est, gendre du duc de Savoie, et ensuite au prince de Piémont Charles Emmanuel. Ces deux princes, amis

zélés des lettres et des talens, accueillirent avec toute sorte de distinctions un poëte illustre et malheureux. Le prince de Piémont lui fit les offres les plus avantageuses pour le retenir à son service. Le Tasse, à son ordinaire, s'enivra quelques momens de ce retour inattendu de prospérité; mais il retomba bientôt dans toutes les misères de son état habituel. Son imagination se reportait toujours vers Ferrare; c'était là qu'il avait passé les plus beaux jours de sa vie; c'était là qu'il espérait retrouver le repos d'esprit dont il était privé depuis si long-tems. La perte de ses papiers surtout l'occupait sans cesse; il croyait qu'on ne les lui retenait que pour lui dérober les moyens d'assurer sa renommée; car, au milieu des tristes chimères qui avaient égaré sa raison, on voit par ses lettres que l'amour de la gloire était sa passion dominante.

Le duc Alphonse avait perdu sa seconde femme, et venait de se remarier avec la fille du duc de Mantoue. Le Tasse pensa que ce mariage était une circonstance favorable pour lui, et que la protection du duc de Mantoue et de sa fille pourrait le faire

rentrer en grace avec son premier bienfaiteur. Malgré les conseils et les instances des nouveaux amis qu'il avait trouvés à Turin, il voulut en partir pour retourner à Ferrare, où il arriva le 21 février 1579; mais loin d'y trouver la faveur qu'il avait espérée et le repos dont il avait tant de besoin, il n'y trouva que l'excès de l'humiliation et du malheur. Le duc et ses sœurs refusèrent de le voir; les courtisans l'évitèrent; rebuté même des domestiques du prince, il eut beaucoup de peine à obtenir un asile obscur. Son désespoir fut extrême, et dans ses fureurs il ne garda aucune mesure. Il éclatait en injures contre toute la maison d'Est, contre le duc, contre toute sa cour. Toutes ces violences furent traitées comme l'effet d'une entière aliénation d'esprit. Alphonse le fit arrêter et conduire à l'hôpital de Sainte-Anne, où l'on enfermait les fous.

Nous sommes aujourd'hui trop éloignés des tems dont nous parlons, pour être en état de porter un jugement équitable sur la conduite du duc de Ferrare à l'égard du Tasse. Tant que celui-ci avait conservé toute la liberté de son esprit, le duc lui avait donné des preuves d'une admiration

constante pour ses talens, et d'une généreuse affection pour sa personne : même après les écarts où l'entraînèrent les premiers accès de sa mélancolie, Alphonse avait montré beaucoup d'indulgence; mais la rigueur du traitement que ce prince fit éprouver à la fin au même homme qu'il avait si long-tems traité comme son ami, ne peut guère se concilier avec des idées de justice et de générosité. Les excès où était tombé le Tasse étaient évidemment l'effet d'une véritable aliénation, et méritaient de la part d'un souverain généreux, de la pitié, non de la colère; c'était dans l'hôpital des malades, non dans la maison des fous qu'il fallait placer cet infortuné, et lui prodiguer les soins de la médecine, non des humiliations aussi déraisonnables que cruelles.

On ne peut point expliquer, encore moins justifier, les indignes traitemens que le Tasse éprouva dans cette humiliante détention. Il resta plusieurs mois dans un tel abandon, dans un dénuement si absolu, qu'il paraît avoir manqué des secours les plus nécessaires. *Le désordre de ma barbe et de mes cheveux*, écrivait-il à un de ses amis, *le défaut de vêtemens et l'horrible malpro-*

preté qui m'environne, ne sont qu'une partie de mes maux ; la solitude, mon ennemie naturelle, la solitude que j'ai en horreur, aggrave le poids de mes souffrances et rend ma situation intolérable. Et en effet, elle devait l'être ; car l'espèce de manie dont il était atteint, ne troublait son esprit que sur certains points, et c'était pour le tourmenter par des dangers imaginaires ; tandis qu'il conservait sa raison pour sentir dans toute leur étendue les maux réels dont il était accablé. S'il obtint quelque adoucissement à sa captivité, il ne le dut qu'à l'intérêt qu'il inspira à un jeune homme, nommé Mosti, neveu du prieur de l'hôpital. Ce jeune homme avait de l'instruction et le goût des lettres : vivement touché de voir un si grand homme réduit à un tel excès de misère, il lui rendit toute sorte de services : il venait le voir tous les jours, entendre ses vers, et surtout l'entretenir de littérature et de poésie, objets qui, dans toutes les occasions où s'est trouvé notre infortuné poëte, ont toujours fait la plus douce occupation de sa vie.

Il resta deux ans entiers dans ce déplo-

rable état. Ce ne fut qu'en 1581 qu'il obtint un logement plus commode, avec la permission de recevoir quelques personnes, et même de sortir de temps en temps de sa chambre pour entendre la messe et se confesser : il avait long-tems sollicité cette faveur ; car les sentimens de religion qu'il avait toujours professés, s'étaient encore exaltés par une suite de sa disposition mélancolique et des malheurs qui en avaient été la suite.

Un des effets les plus étranges de cette déplorable disposition, fut de se persuader sérieusement qu'il était l'objet des persécutions d'un esprit follet qui renversait tout chez lui, lui volait son argent et enlevait de dessus sa table et sous ses yeux ce qu'on lui servait. *Chose vraiment étrange*, ajoute son historien, *mais qui pourrait avoir été occasionnée par les artifices de quelque fripon, ou qui peut-être n'existait que dans son imagination troublée.* Voici de quelle manière le Tasse lui-même rend compte de cette persécution : *Le frère R...*, mande-t-il à l'un de ses amis, *m'a apporté deux lettres de vous, mais l'une des deux a disparu depuis que je l'ai lue,*

et je crois que l'esprit follet l'a emportée, d'autant que c'était celle où vous me parliez de lui. C'est un de ces prodiges dont j'ai été assez souvent témoin dans l'hôpital, ce qui ne me permet pas de douter qu'ils ne soient l'ouvrage de quelque magicien ; et j'en ai eu beaucoup d'autres preuves : aujourd'hui même il a enlevé un pain de devant moi, l'autre jour un plat de fruits, etc. Il se plaint ensuite des livres et des papiers qu'on lui dérobe ; *Mais*, ajoute-t-il, *ceux qui ont disparu pendant que je n'y étais pas, peuvent m'avoir été pris par des hommes qui, je crois, ont les clefs de toutes mes cassettes : ensorte que je n'ai plus rien que je puisse défendre des entreprises de mes ennemis ou de celles du diable, si ce n'est ma volonté, qui ne consentira jamais à rien apprendre de lui ou de ses sectateurs, ni à contracter aucune familiarité avec lui ou ses magiciens. — Tout va de mal en pis*, dit-il dans une autre lettre : *ce diable qui ne me quittait jamais, soit que je dormisse ou que je me promenasse, voyant qu'il ne pouvait obtenir de moi l'accord qu'il désirait, a*

pris le parti de me voler ouvertement mon argent, etc.

D'autres fois, il crut voir la Vierge Marie lui apparaître; et l'abbé Serassi raconte que dans une maladie dangereuse qu'il eut en prison, il se recommanda avec tant d'ardeur à la Sainte Vierge, qu'elle lui apparut et le guérit. Le Tasse a consacré ce miracle par un sonnet.

Dans la suite l'esprit follet se changea en un démon plus traitable, avec qui le Tasse prétendait causer familièrement, et qui lui apprenait des choses merveilleuses. Cependant peu flatté de cet étrange commerce, le Tasse en attribuait l'origine à l'imprudence qu'il avait eue dans sa jeunesse de composer un Dialogue où il se supposait en conversation avec un esprit : *Ce que je n'aurais pas voulu faire sérieusement*, ajoute-t-il, *quand même cela m'eût été possible.*

Qui pourrait se défendre d'une triste réflexion, en songeant que c'est à trente ans, après avoir produit le plus bel ouvrage qui ait signalé la renaissance des Lettres en Europe, que l'infortuné Torquato, sans avoir pu jouir de sa gloire,

fut choisi pour donner le plus déplorable exemple de la faiblesse de l'esprit humain, et se trouva un objet de compassion, lorsque la nature semblait ne l'avoir formé que pour exciter l'admiration et l'envie.

Il y a eu dans sa destinée un contraste d'abaissement et de gloire dont on trouverait difficilement un autre exemple dans l'histoire. On a vu plus haut que, pour obtenir les avis de quelques hommes éclairés, le Tasse avait communiqué sa *Jérusalem* à quelques amis, qui, par négligence ou par infidélité, en laissèrent prendre des copies. On en annonçait depuis long-temps des éditions subreptices; le Tasse en avait déjà arrêté une par le crédit du Duc de Ferrare. Enfin, en 1581, il en parut une imprimée à Venise, mais tronquée et défigurée. L'année suivante, on en fit une autre plus correcte à Casal-maggiore, et bientôt après une troisième à Parme. Enfin, en trois ans, il en parut quatre éditions en Italie et une en France, toutes publiées à l'insçu de l'auteur. On en fit cinq traductions en vers latins. Le succès de la *Jérusalem* fut universel. Parmi les admirateurs passionnés de ce poëme, il s'en trouva qui, pressés

du désir de connaître l'auteur, se rendirent à Ferrare pour le voir, et furent surpris de trouver dans l'hôpital des fous celui dont le génie avait excité leur enthousiasme, et dont le nom retentissait dans toute l'Europe.

Les témoignages d'admiration et d'intérêt qu'il recevait de toutes parts, suspendirent quelque tems le sentiment de ses humiliations et de ses souffrances. Mais tant de gloire réveilla l'envie, et ses malheurs ne purent la désarmer. Malgré la grande réputation dont jouissait en Italie l'*Orlando furioso*, plusieurs hommes éclairés lui préférèrent la *Jérusalem*. Les partisans de l'Arioste se soulevèrent contre ce jugement. Des écrits sans nombre furent publiés pour et contre : cette querelle occupa toute l'Italie, et y divise encore les hommes qui ont le plus de lumières et de goût.

L'académie de la Crusca venait de s'établir ; ceux qui la composaient étaient d'anciens admirateurs de l'Arioste, qui prirent parti contre le nouvel objet de l'enthousiasme public. Cette académie signala sa nouvelle existence par une cri-

tique de la *Jérusalem délivrée*, comme l'académie française, cinquante ans après, signala ses premiers travaux par la critique du *Cid*; mais il faut convenir que celle-ci traita Corneille avec plus d'égards et de justice que l'académie italienne n'avait traité le Tasse.

Cependant le succès éclatant de la *Jérusalem* ne pouvait manquer d'attirer l'attention sur son auteur, et la connaissance de ses malheurs excita en sa faveur un intérêt universel. Le duc de Ferrare, pressé par les sollicitations puissantes qu'il reçut de toutes parts, sentit qu'il ne pouvait retenir plus long-tems dans une humiliante servitude celui que la renommée proclamait dans toute l'Europe comme l'homme de l'Italie, de son siècle même. Mais par une espèce de jalousie d'autorité, assez commune à ceux qui exercent un grand pouvoir, le duc avait de la peine à voir sortir tout-à-fait de sa dépendance un homme qu'il avait tant outragé, et dont l'esprit conservait encore assez de force pour que son ressentiment pût être à craindre. Il n'y consentit donc que sur la parole que lui donna le prince de Mantoue, son beau-

frère, de garder le Tasse auprès de lui, et de répondre en quelque sorte de sa personne et de ses écrits. Les craintes du duc sur le ressentiment du Tasse étaient peu fondées; car, en partant de Ferrare, ce qui affligea le plus le malheureux Torquato fut de n'avoir pu obtenir d'être admis en présence du duc. Le sentiment le plus pénible qu'il éprouva fut de se croire toujours en disgrace auprès de son bienfaiteur; pendant tout le tems qu'il avait passé dans l'hôpital de Ste.-Anne, il ne s'était jamais plaint du duc, imaginant que c'était à son insçu et contre sa volonté qu'il avait été si maltraité.

Le Tasse fut mis en liberté le 6 juillet 1586, après sept ans et deux mois de prison. Il se rendit peu de jours après à Mantoue, où il fut reçu du prince de la manière la plus honorable et la plus affectueuse. Ce fut alors qu'il finit et corrigea le poëme de *Floridant*, que son père avait laissé imparfait, et qu'il refondit entièrement; il termina aussi sa tragédie de *Torrismond*, commencée long-tems avant sa captivité: ce fut là aussi qu'au milieu du repos et des fêtes du carnaval, retrouvant quelque sou-

venir de ses anciennes habitudes, il courut *quelque risque,* c'est sa propre expression, de devenir amoureux d'une dame qu'il avait vue dans ces fêtes; mais bientôt, entraîné par son inquiétude ordinaire, il voulut quitter Mantoue, et en obtint facilement la permission du prince, qui n'attachait apparemment pas à la promesse qu'il avait faite autant d'importance que le duc de Ferrare.

Depuis long-tems le Tasse nourrissait le désir d'aller se fixer à Rome; il y arriva, comme à l'ordinaire, rempli d'espérances, qui se changèrent bientôt en un profond découragement. Il alla à Naples, revint à Rome, et passa le reste de sa vie à errer de l'une à l'autre de ces villes, changeant chaque jour de pensée comme d'habitation, sans trouver nulle part ce repos de l'ame, dont il sentait le besoin, et que son imagination malade ne lui permettait plus de goûter dans aucune situation. Flatté d'abord des prévenances de ceux qu'attiraient vers lui sa réputation et le bruit de ses malheurs, il était bientôt effrayé de leurs soins mêmes, parce qu'il croyait y voir le projet d'attenter à sa liberté; portant en

tous lieux sa mélancolie et ses inquiétudes; il rebutait le zèle de ses amis par ses caprices, et fatiguait leur amitié de ses plaintes. Tandis que ses talens le faisaient rechercher par tout ce qu'il y avait de plus illustre, la faiblesse de son ame, encore plus que celle de son corps, le soumettait aux volontés des derniers des hommes; et le caprice d'un simple domestique le bannit quelquefois de la maison où il avait été reçu avec toute sorte de distinctions. Un jour il refusait les présens superflus dont on voulait le combler; le lendemain il était obligé de mendier les secours nécessaires à sa subsistance. Il se vit alternativement reçu, nourri, servi dans les maisons des princes, ou au moment de périr de misère et d'aller se faire soigner dans un hôpital qu'avait fondé sa famille.

Dans un des voyages qu'il fit à Naples, le prince de Conca, admirateur des talens du Tasse, lui offrit un logement dans son palais. Le Tasse accepta avec sa facilité ordinaire; mais bientôt dégoûté de la sorte de dépendance que semblaient lui imposer les soins et les distinctions qui l'avaient d'abord flatté, il regretta sa liberté, et il alla

loger chez son ami Manso [1], qui était aussi l'ami du prince de Conca.

C'est là qu'il acheva et qu'il publia sa *Jérusalem conquise* (Gierusalemme conquistata). Ce n'était qu'une refonte de la *Jérusalem délivrée*. Trop docile aux critiques qu'on en avait faites, troublé d'ailleurs par les scrupules de sa conscience timorée, il avait cru devoir supprimer de son poëme tous les enchantemens, tous les ornemens profanes, et beaucoup de détails qu'il trouvait lui-même trop voluptueux; il en avait fait disparaître entièrement le personnage de Renaud. Il avait aussi retouché le style auquel il avait voulu donner une couleur plus sévère. Mais il n'avait fait que refroidir l'action de son poëme, pour la rendre plus sage; et il en avait desséché l'intérêt pour éviter un scandale imaginaire. Ces corrections ne furent approuvées de personne : il essaya de refondre une troisième fois son poëme; mais ces tentatives malheureuses pour gâter un bel ouvrage

[1] Jean-Baptiste Manso, marquis de Villa, qui a écrit une Vie du Tasse, remplie de détails très-curieux, mais très-suspects. L'abbé Serassi y a relevé beaucoup d'erreurs graves.

n'eurent aucun succès, et sont oubliées aujourd'hui. La *Jérusalem délivrée*, telle que le Tasse l'a publiée d'abord, est restée comme le véritable monument de sa gloire.

Manso avait une belle maison de campagne sur les bords de la mer. Un jour qu'il y avait réuni plusieurs amis, ils furent témoins d'une violente tempête, qui brisa quelques petits bâtimens sur le rivage. Un d'eux s'étonnait de la témérité des hommes, qui, pour de faibles intérêts, affrontaient cet élément terrible, qui dévorait tant de victimes : « Cela est vrai, dit le Tasse ; « mais un plus grand nombre d'hommes « meurent dans leur lit, qu'il n'en périt « dans les abîmes de la mer : cela ne nous « empêche pas d'aller chaque jour nous « coucher en pleine sécurité. La mort est « par-tout ; et on la rencontre souvent où « on l'attend le moins ».

Pendant que notre Poëte menait chez Manso une vie doucement remplie par ses travaux littéraires et les soins de l'amitié, un nouvel incident vint réveiller son inconstance naturelle. Le cardinal Hyppolité Aldobrandini venait d'être élevé à la papauté, sous le nom de Clément VIII. Son

neveu, Cinthio Aldobrandini, fut fait cardinal et prit le nom de cardinal de St.-George. Il aimait les lettres et protégeait les savans. Il avait connu le Tasse pendant le dernier séjour que celui-ci avait fait à Rome, et avait conçu pour lui la plus grande estime. Il lui écrivit pour le presser de revenir à Rome, où il devait compter sur tous les agrémens que pourraient lui procurer la bienveillance de l'oncle et l'amitié du neveu. Le Tasse ne put résister aux instances flatteuses du cardinal, et il se détermina à quitter encore sa paisible retraite; mais en se séparant de son ami, il eut un triste pressentiment de sa destinée, et dit à Manso un adieu qu'il regardait comme éternel.

Les confins de l'Etat romain étaient alors infestés de brigands; les voyageurs ne pouvaient y passer avec quelque sécurité, qu'en se réunissant en grand nombre et bien armés. Le Tasse se joignit à une de ces caravanes : lorsqu'il arriva près de Mola, petite ville voisine de Gaette, les voyageurs eurent avis que Sciarra, le plus redoutable des chefs de ces bandits, était près de ce lieu, avec une troupe nom-

breuse. Ils délibérèrent sur le parti qu'ils avaient à prendre. Le Tasse, qui conservait avec une imagination si faible une ame forte et courageuse, proposa à ses compagnons de continuer leur voyage, et de se défendre avec vigueur s'ils étaient attaqués. Cet avis fut rejeté par le plus grand nombre ; ils préférèrent d'entrer dans Mola, où ils restèrent quelque tems bloqués par la bande de Sciarra. Ce brigand, par un hasard heureux, ayant appris que le Tasse était un des voyageurs, lui envoya un message pour l'assurer du respect qu'il avait pour un si grand homme, et l'engager à continuer sa route en toute sécurité, lui offrant même de l'escorter par-tout où il voudrait aller. Le Tasse ne crut pas devoir accepter cette offre ; il fit faire des remercimens au généreux brigand, en lui mandant qu'il ne pouvait se séparer de ses compagnons. Sur cette réponse, Sciarra envoya au Tasse un second message pour lui dire que, par égard pour lui, il allait se retirer avec sa troupe et laisser libre le chemin de Mola à Rome. Les voyageurs s'étant assurés qu'en effet les voleurs s'étaient éloignés, se remirent en route

et arrivèrent sans accident à Rome.

Il ne paraît pas que notre poëte ait été fort touché de cet hommage, qu'un chef de bandits rendait à ses talens et à sa renommée. Son ame était flétrie par tout ce qu'il avait souffert, et il était devenu insensible même à la gloire. La fortune cependant avait cessé de le poursuivre. Il venait d'obtenir sur l'héritage de sa mère une pension de 200 ducats; le cardinal St.-George lui en avait fait obtenir une autre de 200 écus. Il était comblé de marques de considération, de bienveillance et d'intérêt. Tout se réunissait pour le faire jouir d'une vie honorée et tranquille, et il aurait trouvé à Rome le dédommagement de toutes ses souffrances, s'il avait pu goûter les biens qui lui étaient offerts. Mais tout était fini pour lui. Les agitations continuelles, les maux réels, et les inquiétudes imaginaires qui avaient tourmenté si longtems sa vie, en avaient usé les ressorts, et avaient épuisé les forces de son ame comme celles de son corps; son imagination même n'était plus susceptible d'illusions.

Le cardinal Cinthio avait pour le Tasse

une véritable amitié; touché de l'état où il le voyait, il chercha les moyens de relever son ame abattue.

Les Romains modernes, dans l'état de dégradation des esprits et des mœurs où ils étaient tombés, avaient toujours conservé le souvenir de la grandeur de leurs ancêtres [1]. Ils croient encore aujourd'hui que le sang d'Enée coule dans leurs veines, et le nom de César flatte toujours leurs oreilles. Mais ces idées de grandeur ne pouvant plus s'attacher ni aux sentimens généreux, ni aux actions héroïques qui distinguaient les anciens Romains, les modernes les ont transportées sur les objets qui étaient à leur portée. A l'enthousiasme de la liberté, ils ont substitué l'enthousiasme des beaux arts; ils ont appliqué les honneurs comme le nom de la vertu [2] aux talens qui les amusaient. Ne pouvant plus

[1] Duclos, dans son voyage en Italie, fut si frappé de cette dégradation, qui n'a pu que s'accroître depuis le siècle du Tasse, qu'il ne pouvait se résoudre à donner aux habitans de Rome le nom de *Romains*. Il les appelle *les Italiens de Rome*.

[2] *Virtus* signifia d'abord la *force*, ensuite le *courage*, ensuite la *grandeur morale*. Chez les Italiens, *virtù* ne désigne guère que la pratique des beaux-arts; et le mot qui,

couronner au Capitole les guerriers qui avaient subjugué le monde, ils ont décerné cette espèce de triomphe aux poëtes qui ont enrichi leur langue et honoré leur nation. C'est ainsi que Pétrarque avait été couronné du laurier poétique au Capitole, avec une pompe et une solennité extraordinaire. Ainsi un héroïsme de théâtre avait succédé à l'héroïsme réel.

Plus de deux cents ans s'étaient écoulés, et personne depuis Pétrarque n'avait obtenu cet honneur. Le cardinal Cinthio forma le dessein de renouveler cette cérémonie en faveur du Tasse. Il crut qu'en ranimant dans cette ame découragée le sentiment de la gloire par une distinction éclatante et inusitée, il y ranimerait l'amour et le sentiment de la vie; mais il n'était plus temps. Le Tasse, frappé de l'idée de sa fin prochaine, ne songeait plus qu'à s'y préparer, et ses principes religieux, qui chaque jour prenaient plus d'empire sur son ame, lui laissaient aper-

dans son origine, exprimait la qualité qui distingue éminemment l'homme, est donnée aujourd'hui à des êtres qui ont perdu la qualité distinctive de l'homme. Un *Soprano* est le *virtuose* par excellence.

cevoir cet instant avec résignation et avec calme. Il refusa d'abord la proposition de son couronnement au Capitole. « C'est un « cercueil, disait-il, qu'il faut me pré« parer, et non un char de triomphe. Si « vous me destinez une couronne, réser« vez-la pour orner ma tombe. Toute cette « pompe n'ajoutera rien au mérite de mes « ouvrages, et ne peut m'apporter le bon« heur. Elle a empoisonné les derniers « jours de Pétrarque [1] ». Comme le Tasse était faible, il céda aisément aux instances de ses amis. Le cardinal Cinthio le présenta au pape, qui devait le couronner de ses propres mains, et qui lui dit avec une grace flatteuse : « Vous honorerez « cette couronne de laurier qui a honoré « jusqu'ici ceux qui l'ont reçue ». Tous les préparatifs de la cérémonie se pressaient avec activité. Lorsqu'ils furent ache-

[1] Pétrarque écrivait à un de ses amis, quelque tems après son couronnement au Capitole : *Hæc laurea hoc mihi præstitit ut noscerer et vexarer.* (*Cette couronne m'a valu de me faire connaître et de me faire persécuter.*) Il dit dans une autre lettre : *Hæc mihi laurea scientiæ nihil, plurimùm verò quæsivit invidiæ.* (*Le laurier ne m'a apporté aucune lumière, mais m'a attiré beaucoup d'envie.*)

PETRARCA, Ep. Senil. l. 17. Ep. 2.

vés, le mauvais tems en fit suspendre l'exécution. Mais la nouvelle secousse que ces apprêts donnèrent aux organes affaiblis de notre malheureux poëte, acheva d'épuiser ses forces. Une fièvre violente le saisit; il se fit transporter dans le couvent de St.-Onuphre, où il succomba à ses maux, après quatorze jours de maladie.

La couronne qui devait orner sa tête au Capitole fut déposée sur son cercueil. Ses obsèques se firent avec une grande pompe, et une foule immense accompagna le convoi funéraire. Le cardinal Cinthio se chargea de lui faire élever un tombeau, et en attendant il fit composer des oraisons funèbres et des épitaphes pour célébrer la mémoire du poëte illustre dont il s'honorait d'être l'ami. Cependant le tombeau qu'il avait annoncé ne s'exécuta point, et l'on en ignore la raison. La sépulture du Tasse resta sans monument jusqu'en 1608, où le cardinal Bevilacqua fit construire celui qu'on voit dans l'église de St.-Onuphre, où il avait été enterré [1].

[1] On a écrit et répété qu'on n'avait gravé sur le tombeau du Tasse que ces mots : *Ossa Torquati Tassi.* On s'est trompé. L'épitaphe qu'on lit sur le monument de Saint-

Le Tasse avait laissé tous ses manuscrits au cardinal Cinthio, qui, loin de s'empresser de les publier, ne voulut pas permettre qu'on imprimât le poëme de *la Création du Monde* (*il Mondo Creato*), dont le Tasse avait donné des copies. Ce poëme, ainsi qu'un grand nombre d'autres ouvrages en prose et en vers, que le Tasse n'avait jamais publiés, ne furent imprimés que long-tems après.

Les détails qu'on vient de lire sur la vie de cet illustre et malheureux écrivain, font assez connaître son esprit et son caractère. Son ame était sensible, généreuse et reconnaissante; il s'irritait aisément, et s'appaisait de même; il allait au-devant de ses ennemis les plus acharnés lorsqu'il les voyait malheureux. Une imagination trop mobile et trop active le rendit sombre et défiant; elle l'obséda de fantômes et de chimères, que sa raison, toute forte qu'elle était, ne pouvait pas dissiper. Cette disposition tenait sans doute à son organisation, et fut la cause ou l'effet de la maladie hypocon-

Onuphre, est très-longue et d'un style élégant. C'est sur la tombe du père du Tasse qu'on a mis pour inscription, *Ossa Bernardi Tassi.*

driaque, qui a flétri une destinée qui devait être si glorieuse, et accéléré le terme d'une vie qu'elle a dévouée au malheur.

Il est difficile de n'être pas frappé des rapports sensibles qui se trouvent entre le caractère de J. J. Rousseau et celui du Tasse. Ce mélange d'abaissement et de grandeur, ce sentiment d'un malheur imaginaire avec tous les moyens de bonheur réel, cette association déplorable des faiblesses d'une imagination malade avec les dons de l'esprit et du génie; tout cela semble expliquer les uns par les autres les phénomènes bizarres qui étonnent dans la vie de ces deux hommes célèbres.

Le Tasse avait ce qui ne se rencontre pas souvent avec le génie, de la promptitude et de la saillie dans l'esprit. Nous en avons cité plusieurs traits. Nous en rapporterons encore quelques-uns, qui termineront cette Notice.

On vantait un jour devant lui la libéralité du cardinal Montalte; un homme de la société, qui passait pour avare, s'avisa de dire que ce cardinal pouvait sans effort se livrer à sa libéralité, puisque ce n'était pas le bien de sa famille qu'il dépensait, mais

un bien qu'il ne possédait que pour sa vie. *Et vous, monsieur,* reprit le Tasse, *pour combien de vies possédez-vous le vôtre?*

Un savant, Grec de nation, se plaignait à lui de ce qu'il avait insulté les Grecs dans ces vers :

Or se tu se' vil serva, e il suo servaggio
(Non ti lagnar) giustizia e non oltraggio.
(GER. LIB. C. I. st. 51.)

Il prétendait que *c'était de la Grèce qu'étaient sorties toutes les vertus. Oui,* répliqua en souriant le Tasse; *elles en sont même si bien sorties qu'il n'y en est pas resté une seule.*

Un jour dans une société nombreuse, il se tenait éloigné des autres, et gardait le silence d'un air pensif, ce qui lui était assez ordinaire; un des assistans observa à son voisin que ce maintien désignait bien un homme atteint de folie. Le Tasse l'entendit, et lui répondit en le regardant sans s'émouvoir : *Connaissez-vous un fou qui ait jamais su se taire?*

Un de ses amis lui demandant quel était le premier des poëtes italiens, il répondit *l'Arioste est le second;* et sur ce que l'ami

insistait pour savoir quel était le premier, le Tasse lui tourna le dos en souriant. On remarquera facilement que la même réponse a été attribuée depuis à plusieurs personnages célèbres.

Un autre jour, on cherchait devant lui quelle était la plus belle strophe de sa *Jerusalem*, et l'on en citait plusieurs qu'on opposait l'une à l'autre ; un homme qui était présent à cette discussion, s'avisa d'interrompre pour demander quel était le plus beau des vers de Pétrarque :

Infinita è la schiera dè sciocchi.

répondit sur-le-champ le Tasse. (*La troupe des sots est innombrable.*)

S.

Nous avons cru devoir joindre à cette Notice la traduction d'une lettre de Metastase à un de ses amis, qui lui demandait son opinion sur l'Arioste et sur le Tasse. Les formes modestes et même timides, qu'un si grand poëte a cru devoir employer en comparant le mérite de deux poëmes écrits dans sa propre langue, pourraient servir de leçon à ces critiques ignorans et présomptueux, si communs en France, qui prononcent d'un ton si tranchant sur le mérite des plus grands écrivains, quelquefois sans savoir un mot de leur langue.

JUGEMENT

SUR

L'ARIOSTE ET LE TASSE,

Traduit d'une lettre de Pietro Metastasio, *à Don* Domenico Diodati.

En me demandant, mon respectable ami, de prononcer sur le mérite de l'Arioste et du Tasse, vous m'imposez une tâche difficile sans consulter assez mes forces. Vous savez quels horribles tumultes s'élevèrent sur notre Parnasse, lorsque le *Godefroi* du Tasse vint disputer au *Roland* de l'Arioste la prééminence dont celui-ci était à juste titre en possession; vous savez combien d'écrits les Pellegrini, les Rossi, les Salviati et cent autres champions de l'un et l'autre poëtes, publièrent sur cette vaine querelle. Vous savez que le pacifique Horace Arioste, descendant de Louis, s'efforça inutilement de mettre d'accord les combattans, en leur disant, que les poëmes de ces deux génies divins étaient d'un caractère si divers qu'ils n'admettaient aucun

parallèle; que Torquato s'était proposé de ne jamais déposer la trompette héroïque, et avait atteint son but avec un art prodigieux; que Louis avait voulu amuser ses lecteurs par la variété du style, en mêlant avec grâce le badin à l'héroïque, et y avait merveilleusement réussi; que le premier avait fait voir tout ce que peut la supériorité de l'art, et le second tout ce que peut le libre essor d'une heureuse nature; que tous deux avaient obtenu à juste titre les suffrages et l'admiration publique, et qu'ils étaient parvenus au faîte de la gloire poétique par des chemins divers, sans se nuire l'un à l'autre. Enfin, vous n'avez point oublié cette distinction célèbre, mais plus brillante que solide, que la *Jérusalem* est un meilleur poëme que l'*Orlando*, et que l'Arioste est un plus grand poëte que le Tasse.

Mais, si vous vous rappelez toutes ces choses, comment pouvez-vous supposer que je m'arroge le droit de résoudre une question, qui, après tant d'illustres débats, est encore restée indécise? Certes, ce n'est pas à moi à m'ériger en juge pour décider ce grand procès; il me sera cependant permis de raconter historiquement les effets

qu'a produits sur moi la lecture de ces deux admirables poëmes.

Lorsque je commençai a me livrer au goût des lettres, je trouvai le monde littéraire divisé en deux partis. L'illustre lycée, dont ma bonne fortune me fit d'abord obtenir l'entrée, s'était déclaré en faveur de l'Homère de Ferrare, et soutenait son opinion avec cet excès de chaleur qui est la suite ordinaire des disputes. Mes maîtres, voulant seconder le penchant qui se manifestait en moi pour la poésie, m'indiquèrent l'Arioste comme le modèle que je devais suivre, et prétendaient que l'heureuse liberté de son génie le rendait beaucoup plus propre à féconder mon imagination, que ne pouvait le faire ce qu'ils appelaient la stérile régularité de son rival. Entraîné par une autorité si imposante, frappé d'ailleurs du mérite infini de l'*Orlando*, je me laissai charmer à tel point que je ne pouvais me lasser de le relire, et qu'au bout d'un certain tems j'aurais été en état d'en réciter de mémoire une grande partie. Malheur alors au téméraire qui eût osé me nier l'infaillibilité de l'Arioste, ou me soutenir qu'il pouvait avoir un rival! Cepen-

dant, si quelquefois je rencontrais des gens qui, pour me séduire, s'attachaient à me réciter quelques-uns des plus beaux passages de la *Jérusalem délivrée*, alors, je l'avoue, je me sentais agréablement ému; mais toujours, et par-dessus tout, fidèle à ma secte, je détestais ensuite ma complaisance, comme un de ces mouvemens pervers qu'élève en nous la corruption de la nature humaine, et que la vertu nous ordonne de combattre et de repousser. C'est ainsi que je passai ce période de la vie, pendant lequel nos jugemens ne sont guère qu'une imitation do ceux des autres. Lorsque je fus parvenu à combiner moi-même mes idées, à les peser dans la balance de mon propre esprit, le désœuvrement, le désir de varier mes occupations, plutôt que l'espérance d'aucun plaisir ou la perspective d'aucun avantage, me décidèrent enfin à lire la *Jérusalem*. Je n'essaierai pas de vous peindre ici l'étrange bouleversement que cette lecture opéra dans mon ame. Cette action grande et unique, clairement et vivement exposée, savamment conduite, parfaitement terminée, qui s'offrait à moi dans son ensemble, comme dans

un vaste tableau ; la variété des événemens dont elle se compose, et qui l'enrichissent sans la diviser ; la magie d'un style toujours pur, toujours clair, toujours élevé, toujours harmonieux, et qui, soutenu par sa propre force, sait communiquer de la noblesse aux objets les plus simples et les plus communs ; ce coloris si vigoureux qui brille sur tout dans les comparaisons et les descriptions ; cette évidence de narration qui séduit et persuade ; des caractères si vrais, si bien soutenus ; le bel enchaînement des idées ; tant de science, tant de jugement, et surtout cette force prodigieuse d'imagination qui, loin de s'épuiser, comme il arrive ordinairement dans les travaux de longue haleine, semble aller toujours en croissant jusques au dernier vers : voilà ce qui me pénétra d'un plaisir dont jusqu'alors je ne m'étais pas formé l'idée, d'une admiration mêlée de respect, d'un vif remords de ma longue injustice, et d'une implacable indignation contre ceux qui croyaient outrager l'Arioste en lui comparant le Tasse. Ce n'est pas que dans celui-ci même je n'aie découvert quelques-unes de ces imperfections inséparables de l'humanité. Qui

peut se vanter d'en être exempt? Pensez-vous que son illustre prédécesseur soit sans défauts? Si l'on remarque avec peine dans le Tasse quelques vers trop limés, croyez-vous qu'on ne reproche pas quelquefois à l'Arioste de n'avoir pas assez travaillé les siens? On voudrait retrancher des ouvrages de l'un quelques *concetti* peu dignes de la hauteur de son génie; mais on souffre avec peine dans ceux de l'autre des bouffonneries trop peu décentes pour un écrivain poli. On trouve que, dans le poëme du Tasse, les sentimens amoureux pourraient être exprimés d'une manière un peu moins recherchée; mais on aimerait mieux que l'auteur de l'*Orlando* les eût peints d'une manière un peu moins naturelle,

Verùm opere in longo fas est obrepere somnum,

et ce serait la preuve d'une insigne malveillance et d'une vanité bien pédantesque, que d'aller rechercher sur ces astres lumineux quelques petites taches éparses çà et là,

. . . . . Quas aut incuria fudit,
Aut humana parum cavit natura.

Rien de tout cela, me direz-vous, ne répond à la question que vous m'avez faite. Vous voulez que je vous dise nettement

auquel de ces deux poëmes je crois devoir donner la préférence. Mais je vous ai déjà déclaré, mon cher monsieur Diodati, la répugnance très-naturelle que j'éprouve à hasarder un semblable jugement ; et pour vous obéir, sans contrarier mon inclination, j'avais cru pouvoir me borner à vous exposer les différens mouvemens qu'avait fait naître en moi la lecture de ces divins ouvrages ; cependant, si cela ne vous suffit pas, je vous dirai, après m'être examiné de nouveau pour vous complaire, quelles sont les dispositions dans lesquelles je me trouve maintenant. Si pour faire parade de sa puissance, notre bon père Apollon se mettait un jour dans la fantaisie de faire de moi un grand poëte, et qu'il m'ordonnât de lui déclarer librement celui de ces deux ouvrages si vantés que je voudrais prendre pour modèle du poëme qu'il promettrait de me dicter, j'hésiterais certainement beaucoup ; mais ce goût naturel et peut-être excessif que j'ai pour la méthode, la régularité et l'exactitude, pourrait bien, je le sens, me faire pencher à la fin pour la *Jérusalem délivrée*.

DU CARACTÈRE,
DES MOEURS ET DES USAGES
DES CHÉRAQUIS,
NATION INDIGÈNE DE L'AMÉRIQUE SEPTENTRIONALE.

Les détails qu'on va lire sont extraits de plusieurs relations anglaises, mais particulièrement de celle du colonel Timberlake qui a vécu quelque tems chez ces sauvages.

Le pays des Chéraquis est situé sur les derrières de la Caroline, entre le 32.e et le 34.e degré de latitude nord, et à 87 degrés 30 minutes de longitude, en comptant du méridien de Londres. Le climat est tempéré et assez chaud en été. Le sol est si fertile que les femmes y sont chargées de tous les travaux de l'agriculture. La terre y produit presque sans culture plusieurs sortes de grains et de légumes ; les prairies sont arrosées de ruisseaux et de belles rivières qui abondent en poissons, en loutres et en castors. Les forêts, qui sont immenses dans l'Amérique septentrionale, produisent

toutes sortes de bois, et sont remplies d'animaux de toute espèce. Le serpent à sonnettes, si dangereux par ses morsures, y est très-commun; les Chéraquis en mangent la chair, et plusieurs voyageurs assurent qu'elle est de très-bon goût. On prétend que les montagnes contiennent de riches mines d'or, d'argent, de cuivre et de pierres précieuses; mais cela n'est fondé que sur des bruits populaires, accompagnés de circonstances qui ont bien l'air d'être fabuleuses.

Les Chéraquis sont d'une taille moyenne et d'une couleur olivâtre. Ils se peignent le corps, comme presque tous les naturels de l'Amérique, et dessinent sur leur peau des figures en y faisant avec des aiguilles de petits trous qu'ils remplissent de poudre à canon. Ils se rasent la tête, et plusieurs s'arrachent les cheveux un à un pour les empêcher de revenir; ils laissent seulement un petit toupet de cheveux sur le derrière de la tête, qu'ils garnissent de grains de verre, de plumes, de coquillages et d'autres pompons de cette nature. Ils souffrent des douleurs incroyables pour s'alonger les oreilles, qu'ils ornent, ainsi que leur nez,

d'anneaux et de pendans d'or ou d'argent.

Les plus riches des Chéraquis portent un collier de *wampum ;* c'est-à-dire de petits grains noirs et blancs, faits avec de certains coquillages, qui ont chez eux la valeur de l'or et de l'argent. Les riches se distinguent encore par de petites plaques d'argent, qu'ils portent sur l'estomac, et par des bracelets de même métal. Ils ont une chemise de façon anglaise, un morceau d'étoffes pour couvrir leur ceinture, des guêtres d'une forme particulière, avec des espèces de souliers garnis de pointes de porc-épic; un grand manteau jeté sur leurs épaules complète leur habillement. Mais lorsqu'ils vont à la guerre, ils laissent tous les ornemens et ne portent avec eux que le pur nécessaire.

Les femmes portent leurs cheveux, qui descendent ordinairement jusqu'à la moitié de la jambe, et quelquefois jusqu'à terre; ils sont tressés et ornés de rubans de diverses couleurs. Elles laissent croître aussi leurs sourcils; à cela près, elles s'épilent exactement le reste du corps. Le reste de leurs vêtemens est fort semblable à celui des Européens. Les hommes commencent même

à se vêtir assez généralement comme nous. C'est ce qui excite les plaintes amères des vieillards, qui rappellent avec chagrin ces tems anciens où leurs pères, avant d'avoir commerce avec les blancs, n'avaient pour tout habillement qu'une ceinture de peau, avec un manteau de peau de buffle pour l'hiver ou de plumes pour l'été. On voit que les déclamations des vieillards sur la décadence des bonnes mœurs, sont de tous les tems et de tous les lieux.

Les armes dont les Chéraquis se servent à la guerre sont des fusils, des arcs et des flèches, des dards, des couteaux pour enlever la chevelure, et des espèces de haches qu'ils appellent *tommahakes*. Ces haches sont une des pièces les plus utiles de leur équipage de guerre; elles sont la plupart faites de façon qu'elles servent à-la-fois de hache, d'épée et de pique; et ces peuples emploient non seulement cette arme à frapper de près l'ennemi, mais ils la lancent encore à une assez grande distance avec une adresse singulière.

Les Chéraquis sont pleins de douceur et d'attachement pour ceux qu'ils regardent comme leurs amis, mais implacables dans

leurs haines et dans leurs vengeances. Le ressentiment est la passion la plus forte des peuples non policés.

Ils traitaient autrefois avec beaucoup d'humanité tous les blancs; mais les Européens eux-mêmes les ont encouragés et les ont payés souvent pour traiter ceux des blancs avec qui ces Indiens étaient en guerre, avec la même cruauté qu'ils sont dans l'usage d'exercer sur leurs plus irréconciliables ennemis. Ainsi c'est nous, peuples polis, qui nous vantons de la douceur de nos mœurs, de la sainteté de notre religion, des lumières de notre philosophie, c'est nous qui rendons barbares ces peuples que nous nommons barbares. L'humanité frémirait de tous les crimes et de tous les vices dont nous avons porté le germe dans les champs et les forêts de l'Amérique. On exalte sans cesse les bienfaits du commerce; c'est, à le considérer sous un certain point de vue, un des plus terribles fléaux qui aient désolé la nature humaine.

Revenons aux Chéraquis; ils sont très-robustes et supportent avec la plus grande constance la faim et la soif, le froid et la chaleur; cependant ils se livrent aux plus

grands excès de la gourmandise et de l'ivrognerie, lorsqu'ils en trouvent l'occasion. Ils pardonnent volontiers, non seulement les folies, mais même les violences que l'ivresse fait commettre; et aucun d'eux ne songe à se venger d'une injure ou d'un affront que lui aura fait un homme qui n'est plus maître de lui. Il faut en excepter le meurtre de leurs proches ou de leurs amis, dont, en toute occasion, ils poursuivent la vengeance sans relâche et sans pitié.

Leur langue n'est pas désagréable, dit M. Timberlake; mais elle est pleine d'aspirations et d'accens si nombreux et si variés qu'on dirait souvent qu'ils chantent lorsqu'ils ne font que converser. Ils s'attachent à bien parler; l'éloquence est le moyen qui donne le plus de crédit et d'influence dans les délibérations publiques. Ce voyageur rapporte des traits de quelques-unes de leurs harangues, et donne une traduction poétique d'une de leurs chansons de guerre. On y trouve ce style figuré, métaphorique et enflé, qu'on a appelé oriental, quoiqu'il appartienne à toutes les langues neuves et pauvres. Ils ont des poëtes, et il y en a qui composent

des chansons *impromptu*, paroles et musique. M. Timberlake a trouvé quelques-uns de leurs airs agréables et assez ressemblans à la musique écossaise.

Les Indiens étant tous soldats, connaissent peu les arts mécaniques. Ce n'était qu'à coups de haches qu'ils parvenaient à couper les arbres pour en faire des tables grossières ou d'autres meubles. Ils furent émerveillés quand on leur apprit l'usage de la scie; c'est en effet une des machines les plus ingénieuses et les plus utiles. Malgré le défaut d'outils, ils avaient des maisons assez bien construites; quelques-unes ont deux étages, et sont même commodes et spacieuses.

Leurs canots sont faits de gros pins ou peupliers, et ont trente à quarante pieds de long sur deux de large. Ils les creusaient par le moyen du feu, avant qu'on leur eût appris l'usage de nos outils. Ils gouvernent ces canots avec tant d'adresse, qu'ils remontent des courans très-rapides, sur-tout dans ceux qu'ils font avec des écorces d'arbres, mais qui ne sont guères employés que par les habitans des contrées septentrionales.

Ils ont deux sortes de terre, l'une blanche, l'autre rouge, dont ils font des vases excellens, qui soutiennent quelquefois le plus grand feu. Ils ont appris à coudre; et les hommes aussi bien que les femmes font eux-mêmes toutes les parties de leur habillement, excepté les chemises qu'ils achètent des Européens.

Les principaux objets de leur trafic avec ceux des Européens qui sont leurs amis, sont des fourrures et des pelleteries qu'ils échangent au poids avec d'autres denrées. Ils n'ont aucune idée de la valeur des choses, et ne font aucune distinction entre de bonnes et de mauvaises marchandises. Comme ils ont été souvent trompés dans leurs marchés avec les Européens, ils ont pris le parti de fixer, pour chaque article de commerce, un prix qu'ils ne changent jamais.

La superstition, ce tyran de l'espèce humaine, exerce aussi son empire sur les Chéraquis; mais elle ne va pas du moins jusqu'à la persécution. L'intolérance est une invention des peuples policés. Les Chéraquis ont leurs magiciens, qui sont à-la-fois prêtres, médecins et escamoteurs. On peut

juger du crédit qu"ils doivent avoir. Ils reconnaissent un Etre suprême qui gouverne le monde à son gré; d'après cette croyance ils ne sont mécontens d'aucun événement; l'*homme d'en haut*, disent-ils, *l'a voulu ainsi*. Ils croient aux récompenses et aux peines après la mort. Un missionnaire, nommé Martin, prêchant un jour ces Indiens, leur cita si longuement l'écriture sainte pour leur prouver une vie à venir, qu'un d'eux l'interrompit en lui disant : *Nous savons très-bien que nous irons en haut si nous avons été bons, et en bas si nous avons été méchans. Il n'est pas nécessaire pour nous le persuader de nous fatiguer de ce que ni toi ni nous n'entendons. Si tu n'as rien autre chose à nous dire, tu peux aller chercher d'autres auditeurs*, et ils le laissèrent seul.

Les Chéraquis ne rendent cependant à Dieu aucun culte public; presque toutes leurs cérémonies religieuses se réduisent à des espèces de conjurations et d'enchantemens, pour se rendre favorables les esprits malins lorsqu'ils ont quelque chose d'important à faire. Ces cérémonies sont toujours

accompagnées de danses. Une des plus singulières est celle qui se fait pour purger toute la nation. M. Timberlake en a été témoin, et voici ce qu'il a vu. On mit sur un grand feu un de leurs vases de terre, qui pouvait bien contenir vingt gallons; autour étaient rangées plusieurs gourdes remplies d'eau de rivière qu'on versait successivement dans le pot. Après quoi une des femmes qui président à ces cérémonies, se leva, ouvrit une peau de daim, et en tira une poignée de quelque chose semblable à du sel fin; elle prit ensuite une aile de cigne qu'elle agita mystérieusement autour du pot, et après être restée immobile environ une minute, marmottant seulement tout bas quelques paroles, elle prit un arbrisseau semblable au laurier, et qui vraisemblablement était purgatif, le jeta dans le pot et s'en retourna à sa première place. Quelque tems après les Indiens se mirent à danser autour de la marmite, et prirent successivement de la liqueur infusée qu'ils burent. On en présenta aussi à notre historien, qui fut obligé d'en boire quoiqu'il n'eût pas envie d'être purgé, et qui y trouva un goût très-fort de sassafras. L'Indien qui lui en

présenta, lui dit qu'ils prenaient ce breuvage pour laver leurs péchés ; ainsi c'était une médecine spirituelle qui purgeait le corps et l'ame : cette cérémonie fait partie de leur culte ; ils sont fort inquiets sur le succès qu'elle aura. Le magicien, pendant plusieurs matinées avant cette purgation nationale, monte au haut d'une maison, et de là se met à crier et à hurler d'une manière terrible, afin, disent-ils, d'épouvanter et de faire fuir les malins esprits.

Les Chéraquis ont une autre cérémonie, aussi respectable que celle-là est ridicule. Lorsque plusieurs de leurs frères sont dans le besoin, on convoque l'assemblée générale pour une danse de guerre à laquelle tous les guerriers et combattans doivent se rendre. L'un d'eux commence à danser et à sauter, et au bout d'une minute il donne un signal avec la hache de guerre qu'il tient à la main : alors la musique s'arrête et il se met à raconter la manière dont il a enlevé la première chevelure, et finit son récit par jeter, sur une grande peau étendue par terre, un collier de wampum, une pièce d'argent, un morceau de plomb ou de fil de fer, ou enfin ce qu'il est en état de

donner pour le secours des indigens; après quoi la musique recommence, et après avoir dansé et gambadé de nouveau, il reprend la suite de ses exploits militaires, et chaque récit est encore accompagné d'un petit présent. Quand ce danseur a fini, il est remplacé successivement par tous les autres guerriers, qui racontent leurs exploits avec les mêmes formalités. On recueille ensuite tous les dons, et après avoir prélevé de quoi payer les musiciens, le reste est distribué parmi les pauvres de la tribu. La même cérémonie se pratique pour récompenser une action extraordinaire de courage ou de vertu. C'est là une belle institution qui fait servir la vanité au profit de l'humanité. Elle excite le courage et l'émulation des guerriers, en même tems qu'elle fournit des secours à l'indigence.

Les Chéraquis ont aussi des danses pantomimes; j'en ai vu, dit l'auteur, exécuter plusieurs qui m'ont fort amusé. Dans une de ces danses, deux Indiens couverts de peaux d'ours parurent marchant à quatre pattes, et imitant tous les mouvemens des ours. Deux chasseurs paraissent et suivent les faux ours, comme s'ils avaient trouvé

dans un bois deux de ces animaux ; ils tirent dessus ; un des ours tombe mort, l'autre n'est que blessé ; et comme les chasseurs viennent pour couper la gorge à celui-ci, il se relève, et se met à lutter contre eux, ce qui forme un spectacle très-divertissant pour l'assemblée.

Leur gouvernement, si l'on peut donner ce nom à une société où il n'y a ni lois, ni force publique, est moitié aristocratique et moitié démocratique. Les chefs sont choisis pour leurs talens militaires ou pour leur habileté dans les conseils. Ils conduisent à la guerre ceux qui veulent les suivre ; personne n'est obligé d'y aller, et chaque guerrier peut revenir dans son village quand il lui plaît. Le chef qui veut lever une petite troupe, n'a d'autre moyen pour engager les jeunes gens à le suivre, que celui de les persuader par ses discours, ou d'échauffer leur enthousiasme en chantant la chanson de guerre, comme faisaient les anciens bardes dans les Gaules.

Suivant ce que rapportent plusieurs voyageurs, l'histoire des amazones est réalisée chez ces Indiens. Les femmes sont admises dans les assemblées publiques, et

il s'y en trouve plusieurs aussi distinguées par leurs exploits à la guerre que par leurs talens dans les conseils.

Tout le peuple, comme on le conçoit bien, est militaire. Il est partagé en trois ordres, les chefs, les guerriers et les simples combattans. Ceux-ci sont les plébéiens; ils ne sont pas encore assez signalés pour avoir le titre de guerriers. Il y a parmi eux des titres qui sont la récompense publique des services et des belles actions. Le premier est celui d'*outaciti* ou *tueur d'hommes*, le second est *colona*, qui signifie *corbeau*. Les vieux guerriers et les femmes guerrières qui ne peuvent plus aller à la guerre, mais qui s'y sont signalés, ont le titre de *bien aimés*. C'est le seul titre qui soit accordé aux femmes; mais il donne à celles qui en jouissent une si grande autorité, qu'elles peuvent, en agitant en l'air une aile de cigne, sauver la vie à un malheureux condamné par le conseil et déjà attaché au poteau.

M. Timberlake parle d'un chef des Chéraquis qui a mérité par ses exploits d'être surnommé le *grand guerrier*. On raconte que dans toutes ses expéditions, il

a toujours si bien pris ses mesures qu'il n'a jamais perdu un seul homme. Voilà une belle leçon pour les panégyristes des conquérans. Les Chéraquis n'auraient-ils pas une idée plus juste de la guerre que Grotius et Puffendorff?

M. Timberlake avait amené avec lui en Angleterre un chef des Chéraquis, nommé Ostenaco et deux autres de ses compatriotes; mais il n'eut pas lieu d'être content de la réception qu'on fit à ces Indiens, qui s'en retournèrent peu édifiés de l'hospitalité des Anglais. Cet officier avait fait tous les frais de leur voyage et de leur retour; mais loin d'être récompensé du service qu'il avait voulu rendre à son pays, il ne put jamais obtenir le remboursement des avances qu'il avait faites; il se vit arrêté, emprisonné, persécuté pour les dettes qu'il avait contractées à cette occasion, et après bien des peines et des humiliations, il mourut à la fleur de son âge, de douleur et de misère. Ces détails, dont on ne peut guère contester la vérité, pourraient donner lieu à examiner si l'ingratitude dans les gouvernemens peut être regardée comme une bonne politique.

S.

DU POUVOIR JUDICIAIRE,

Et de l'administration de la Justice, en Angleterre.

On a eu des juges avant d'avoir des lois; et pour le bonheur et la paix de la société, il est encore plus essentiel d'avoir de bons juges que de bonnes lois; car les juges peuvent corriger les mauvaises lois, et les lois ne peuvent corriger les mauvais juges.

L'ordre des idées, ainsi que celui des besoins, voulait donc [1] qu'on commençât la réforme de la justice par celle des tribunaux.

Si, dans tous les systêmes, c'est avoir fait un grand pas vers la vérité que d'avoir épuisé beaucoup d'erreurs, nous pouvons espérer d'être fort avancés dans la science de la législation. Jetons un coup-d'œil sur cet ancien systême judiciaire qu'il est question d'anéantir ou de réformer.

Montesquieu a établi le premier comme une des bases de la liberté politique, la

[1] Ceci a été écrit et imprimé en 1790.

séparation et l'indépendance réciproque des pouvoirs législatif, exécutif et judiciaire. Ces trois pouvoirs se trouvaient étrangement confondus dans les fonctions de nos cours, qui, certes avec raison, s'appelaient *souveraines*.

Elles partageaient la puissance législative par la vérification et l'enregistrement, et la frappaient de paralysie par leur négative.

Elles exerçaient cette puissance en interprétant les lois à leur gré, en modifiant ou suspendant leur exécution.

Elles faisaient des lois elles-mêmes; et tandis que les édits et ordonnances du monarque, à qui elles attribuaient, quand il leur plaisait, la plénitude du pouvoir législatif, ne pouvaient cependant avoir leur exécution sans le consentement des cours, elles faisaient des arrêts de réglement qui s'exécutaient sans le contrôle d'aucune autre puissance.

Elles allaient jusqu'à s'arroger dans le fait les fonctions administratives, en réglant elles-mêmes les formes et les conditions de l'impôt, par les modifications qu'elles attachaient à leur enregistrement des lois bursales.

On a voulu justifier la vénalité des offices de judicature, et on a cité Montesquieu comme on le cite si souvent. Ce grand homme, il est vrai, a justifié en quelque sorte cette vénalité dans une monarchie absolue, mais comme un grand mal qui empêchait un plus grand mal. Il croyait que la fortune et le hasard donneraient encore de meilleurs juges que l'intrigue et la faveur de la cour; mais il n'a eu garde de recommander ce scandale politique dans un gouvernement libre. Il savait très-bien qu'un poison peut être l'antidote d'un autre poison, mais ne peut jamais être le régime de la santé.

Je ne dirai pas que l'organisation de l'ordre judiciaire n'est pas une affaire de théorie; jamais objet plus important n'a eu plus besoin d'être éclairé par une sage théorie; mais je dirai que nous n'avons pas encore une théorie assez exacte pour déterminer les bases de cette organisation.

J'ai lu les divers plans de réforme qui ont été publiés, et je n'y ai trouvé, je le confesse, ni cette lumière, qui naît d'un principe vaste et fécond, tiré de la nature des choses; ni cette lumière moins vive

mais plus sûre, qui résulte de l'expérience et de l'observation.

Ce qui me frappe davantage dans quelques-uns de ces plans, c'est l'ambition de créer avec le besoin d'imiter. On critique les Anglais, et l'on se traîne sur leurs pas; on emprunte leurs institutions, leurs principes, leurs formes, leur langue même; et ceux qui censurent le plus haut leurs idées de gouvernement, ne sont pas ceux qui s'en aident le moins.

Je me félicite d'avoir assez vécu pour entendre dire à quelques-uns de nos législateurs, que les Anglais ne connaissaient pas la liberté : c'est une noble ambition sans doute que celle d'être plus libres qu'eux. Pour moi, disciple de Locke et de Montesquieu, je ne puis me permettre ce superbe dédain pour mes maîtres en politique; et je tremble qu'en ne voyant pas la liberté où elle est, on ne la cherche où elle ne peut pas être.

Qu'on ne croie pas cependant que mon admiration pour le gouvernement de l'Angleterre soit exclusive et sans restriction. Je l'ai assez étudié pour y avoir observé non seulement des imperfections, mais

même de grands vices, qui tiennent presque tous à des restes de cette barbarie féodale qui a infecté les mœurs et les institutions de tous les peuples modernes. Mais j'ai observé en même tems que ces vices n'y produisaient pas les mauvais effets qu'on pourrait en redouter. J'en ai recherché la cause, et je l'ai trouvée dans ce sentiment énergique de liberté qui anime toutes les ames, qui corrige et purifie toutes les mauvaises influences, qui retient tous les pouvoirs dans leurs limites. Ce principe de vie du corps politique est entretenu par la libre communication de toutes les idées; par cette inquiète jalousie, naturelle aux peuples libres; par les passions mêmes de l'esprit de parti. Tant qu'il subsistera, la liberté n'aura rien à redouter : s'il s'éteint, ce sera par la corruption générale des mœurs, et alors ce peuple ne méritera plus d'être libre.

C'est sur-tout dans l'administration de la justice en Angleterre qu'on remarque plus sensiblement l'influence de cet esprit public. La loi civile est obscure, vague, embarrassée de formes minutieuses, énoncées dans une langue barbare; mais les juges

y sont éclairés, appliqués et expéditifs, autant que le permet un grand respect pour la règle. Le code pénal y est sévère, mais l'exécution y est pleine d'humanité.

Je n'ai point examiné les lois de l'Angleterre en jurisconsulte ; mais, occupé depuis vingt-cinq ans à étudier l'esprit de la constitution, à en observer les effets, dans sa puissance au-dehors et dans sa prospérité intérieure, j'ai senti de bonne heure qu'on ne pouvait bien connaître le gouvernement d'un peuple sans connaître en général ses lois et leur action sur les mœurs.

J'ai cru remarquer que la plupart de ceux qui écrivent et qui parlent aujourd'hui sur la constitution de l'Angleterre, ont puisé toute leur érudition dans l'ouvrage de M. de Lolme. Un ou deux ouvrages sur un si grand objet, quelque bons qu'ils soient, ne donneront jamais que des connaissances superficielles. C'est au milieu des Anglais eux-mêmes, c'est en voyant leurs tribunaux, en lisant cette foule de bons livres qu'ils ont produits, en consultant les hommes d'état et les savans, en suivant avec attention le cours des événemens publics, qu'on pourra prendre des

idées exactes sur les lois et sur leurs bons ou mauvais effets : même avec tous ces moyens d'instruction, un étranger, qui n'a point passé une partie de sa vie en Angleterre, trouve bientôt les bornes de ses connaissances. Je le sens plus qu'un autre ; mais dans les circonstances où nous sommes, tout citoyen doit à la patrie le tribut de ses idées et de ses observations.

Si un homme de génie avait conçu, par la seule puissance de la pensée, un plan d'organisation judiciaire, par lequel on fût certain d'avoir toujours des juges intègres, très-éclairés, inaccessibles à l'intrigue et à la séduction ; qui, bornés au moindre nombre possible, rendraient la justice avec autant de promptitude que d'impartialité, et n'inspireraient que confiance et respect aux peuples sur lesquels ils exerceraient ce pouvoir de juger, si terrible dans presque tous les pays de la terre ; quelque importantes que fussent les raisons sur lesquelles cette théorie serait appuyée, les meilleurs esprits auraient quelque droit de s'en défier, et désireraient que l'expérience pût confirmer une si belle spéculation.

Si je disais qu'il y a un peuple chez qui

cette spéculation est complètement réalisée, on me demanderait quelle partie du globe il habite. Eh bien! ce peuple est tout près de nous; il n'y en a aucun dont il soit plus aisé de connaître l'histoire, le gouvernement, les lois et les usages; et des milliers de témoins pourront attester ce que je vais dire.

On ne peut trop s'étonner, dit un auteur anglais (*Sir Th. Smith*) que trois tribunaux, établis dans une même ville, jugent en moins de trois mois, tous les différends qui s'élèvent dans un royaume aussi peuplé et aussi étendu que l'Angleterre. Ce qui étonnait cet écrivain, sous le règne d'Elisabeth, doit étonner encore plus aujourd'hui, que la population, la richesse et par conséquent la corruption, ont dû augmenter le nombre des procès.

Il y a en effet à Londres trois tribunaux connus, composés chacun de trois juges et d'un président.

Il y en a un quatrième, qui est la cour de chancellerie, tenue par le chancelier. La cour des pairs est un tribunal suprême d'appel et de révision.

Je ne parlerai pas de quelques cours

d'équité, et de quelques espèces de tribunaux d'exception, dont la juridiction très-bornée ne s'étend point aux grandes affaires civiles et criminelles.

On peut donc dire que le chancelier et les douze magistrats qui composent les trois cours principales, sont véritablement les seuls juges de toute l'Angleterre.

A deux époques fixes, chaque année, ils se divisent deux à deux, et vont dans les chefs-lieux de chaque province d'Angleterre pour y recevoir les plaintes, visiter les prisons, juger tous les procès criminels, et terminer toutes les affaires civiles qui, par leur importance, ne sont pas réservées aux tribunaux séants dans la capitale.

Je conviens que la procédure civile en Angleterre est en général compliquée, lente et dispendieuse; mais c'est la faute des lois, non des juges; et il faut convenir aussi que cette manière d'aller porter aux peuples la justice dans leurs foyers, sans les détourner de leurs travaux et les séparer de leurs familles, est aussi humaine qu'expéditive.

J'ai fait entendre que tous les juges d'Angleterre étaient nécessairement éclairés et

intègres : il faut justifier ce paradoxe, et cela sera bien aisé. Offrez au génie et aux talens les honneurs et la fortune pour le prix assuré de leurs succès, et par-tout vous verrez se développer à l'envi le génie et les talens. Faites que des hommes trouvent habituellement le plus grand intérêt à être honnêtes, et le plus grand danger à ne l'être pas; vous aurez infailliblement des hommes honnêtes. C'est la loi universelle de l'humanité.

En Angleterre, tout jurisconsulte qui joint une connaissance approfondie de la constitution à la connaissance pratique des lois positives, et le talent de la parole à une réputation pure, est sûr, quelles que soient sa naissance et sa fortune, d'obtenir des places aussi honorables que lucratives, dont plusieurs élèvent aux honneurs de la pairie. On a remarqué que la classe des gens de loi a fondé plus de familles de pairs qu'aucune autre classe de la société.

De si puissans encouragemens excitent une émulation extraordinaire parmi tous ceux qu'une disposition naturelle et une louable ambition portent à l'étude des lois. Aussi le barreau de Londres a-t-il été

toujours distingué par un grand nombre d'hommes supérieurs.

Le roi nomme seul tous les juges. Revêtu du pouvoir exécutif suprême, c'est un principe constitutionnel que c'est à lui à choisir les agens qui exercent en son nom cette partie du pouvoir exécutif. La raison a dicté le principe, l'expérience l'a consacré.

Le roi n'a aucun intérêt à nommer de mauvais juges, et il en a un très-grand à ne pas choquer l'opinion publique dans un choix si important. Si, lorsqu'une place vient à vaquer, il ne la donnait pas à un jurisconsulte qui jouit d'une réputation générale de lumières et de probité, cette partialité exciterait contre le roi et ses ministres des réclamations publiques, dont le danger pour eux ne peut être balancé par aucun intérêt particulier.

Une autre considération bien importante se présente à l'appui de celle-là. Un jurisconsulte, je ne dis pas inepte, mais médiocre, n'oserait pas désirer une place de juge; et cela tient à la manière dont se plaident et se jugent les procès.

Je suis entré plusieurs fois dans les tri-

bunaux de Westminster, et j'ai été frappé de l'extrême simplicité avec laquelle se traitent les affaires. Point de ces longs et ennuyeux mémoires, plus propres à égarer le public qu'à l'instruire; point de ces plaidoyers déclamatoires, qui embarrassent si souvent nos juges quand ils ne les endorment pas. En Angleterre, deux ou trois juges, séparés des avocats par une table où sont répandus différens livres de lois, discutent les uns avec les autres les points en litige; ils vérifient le texte des lois, s'interpellent, se répondent; quand le jugement se prononce, chacun des juges motive son opinion; et tout cela au milieu d'un grand silence mêlé de respect, de la part de l'assemblée. On conçoit qu'un juge, obligé tous les jours de sa vie à tenir tête sur les questions les plus difficiles de la jurisprudence, aux plus habiles avocats, serait exposé, s'il n'était pas lui-même très-habile, à éprouver des dégoûts publics et une humiliation journalière qu'aucun homme ne pourrait supporter.

Les motifs qui assurent l'intégrité des juges ne sont pas moins impérieux. Les juges sont nommés par le roi; mais dès

qu'ils sont nommés, ils sont parfaitement indépendans du roi, et ne peuvent être révoqués que sur une adresse des deux chambres du parlement. Aucune crainte de l'autorité, aucune influence ministérielle ne peut donc gêner leurs opinions.

Chacun des neufs juges a de 3 à 4,000 l. st. d'appointemens (de 72 à 96,000 liv. de notre monnaie), et chaque président a 6,000 l. st. C'est du moins ce qu'on m'a assuré en Angleterre; s'il y a erreur, elle doit être peu considérable.

Un traitement si considérable met les juges à l'abri des piéges ordinaires de la corruption. L'assiduité constante de leurs fonctions et le peu de sociabilité des mœurs anglaises, les renfermant dans une vie domestique, ils ne sont point exposés à ces séductions de société, plus communes et plus dangereuses que les séductions pécuniaires. Toute espèce de sollicitation directe ou indirecte auprès d'un juge, est sévèrement interdite par l'opinion, et serait regardée comme un affront. J'ai oui dire au célèbre lord Mansfied, que depuis plus de trente ans qu'il était au banc du roi, le hasard même ne lui avait pas fait connaître

vingt des personnes dont il avait jugé les procès.

Ajoutez à ces motifs la grande puissance de l'opinion publique, toujours éclairée par les lumières générales et par la vigilance des intérêts particuliers, toujours prête à être provoquée par les dénonciations qu'autorise la liberté de la presse; vous verrez qu'un juge corrompu serait encore plus insensé que vicieux.

Dans chaque état, l'intérêt habituel forme les mœurs générales de ceux qui le professent; leurs mœurs déterminent l'opinion publique, et par une réaction nécessaire, l'opinion fortifie ensuite le principe de leurs mœurs. Les juges anglais, trop intéressés à être honnêtes, pour ne pas éviter jusqu'au moindre soupçon, ont obtenu cette considération personnelle que les peuples accordent volontiers au sage exercice d'une autorité qu'ils peuvent craindre, et qu'on leur fait aimer. Aussi il n'y a en Angleterre aucune classe d'hommes plus généralement honorée et respectée que celle des juges. Je ne connais aucun exemple de juge tourné en ridicule sur le théâtre anglais, où tous les autres états sont livrés

à tous les traits de la censure comique. Dans cette foule de papiers publics et de pamphlets, si constamment souillés par des satyres et des diffamations contre tous les hommes qui exercent quelque pouvoir, on ne rencontre point d'imputations injurieuses contre des juges. Si l'on fait attention à la disposition naturelle des Anglais, au mécontentement et à la jalousie du peuple à l'égard de toute autorité, et sur-tout aux violences et aux injustices de l'esprit de parti, on sera, je crois, vivement frappé de cette distinction en faveur des juges; et l'on sentira que ce respect devient pour eux un nouveau motif pour s'en rendre dignes.

J'ai donc prouvé qu'il pouvait y avoir un ordre de choses dans lequel on serait sûr d'avoir des juges très-éclairés et très-intègres; c'est un assez beau problême à résoudre, et les Anglais l'ont résolu.

Faut-il en conclure que la constitution des tribunaux anglais puisse se transporter en son entier chez nous? je suis bien loin de le penser. L'étendue du pays, la population, le caractère du peuple, d'anciennes habitudes, et sur-tout l'esprit de la cons-

titution, mettent des différences trop essentielles dans les deux nations. Mais un principe vrai au-delà de la Manche, est encore vrai en-deçà; il faut seulement examiner en quoi les circonstances locales doivent en modifier l'usage et les applications.

S.

DES JURÉS.

De bonnes lois, bien exécutées, constituent la liberté civile, d'où dépendent essentiellement la paix de la société et le bonheur des individus.

Mais comme il faut bien confier à des êtres humains le droit de faire les lois et de les exécuter, s'il ne reste pas dans le corps du peuple une force capable de contenir dans leurs limites les pouvoirs qu'il aura confiés, et de punir ceux de ses mandataires qui en auront abusé, bientôt les lois seront ou négligées ou perverties, et le peuple verra tourner contre lui-même les mains qu'il n'a armées que pour le défendre. C'est dans l'activité continue de cette force que réside la liberté politique.

Ainsi point de bonnes lois civiles sans la liberté politique; mais sans de bonnes lois civiles, la liberté politique elle-même n'existerait bientôt plus.

[1] Il y a près de nous un peuple où le dernier des citoyens peut se dire : *Il n'y a autour de moi aucun individu, aucun*

[1] Ceci a été écrit et imprimé en 1790.

corps, qui puisse attenter impunément à ma vie, à ma liberté, à ma propriété; et ce sentiment universel répand sur le visage, et dans toute la contenance de ce peuple, un certain air calme et fier qui lui donne une physionomie très-distincte.

Eh bien!, c'est à la procédure par jurés que les Anglais doivent ce sentiment intime de liberté et de sécurité, dont ils sont avec raison si jaloux. Faut-il s'étonner qu'au moment où l'espérance de la liberté vient parmi nous échauffer toutes les ames, mille voix s'élèvent pour demander à partager les bienfaits d'une institution qu'une nation éclairée proclame comme le palladium de sa liberté.

D'excellens esprits, en discutant les principes d'un nouvel ordre judiciaire, ont développé des vues neuves et utiles; mais il me semble que la question des jurés n'y a pas encore été traitée avec cette précision qui peut seule donner des résultats certains.

Soit qu'on veuille introduire dans notre systême judiciaire des jurés tels qu'ils sont établis en Angleterre, soit qu'on veuille simplement adopter le principe de cette institution pour l'approprier à notre gou-

vernement, à nos mœurs, à nos lois, il n'est pas moins indispensable de remonter à son origine pour en bien saisir l'esprit, d'en observer les effets dans sa marche progressive, et de connaître sur-tout les modifications que l'expérience, le besoin et le changement des circonstances y ont apportées.

Je vais hasarder quelques observations sur ce sujet.

Quelques auteurs ont écrit, et quelques-uns de nos orateurs ont répété que la procédure par jurés avait été apportée de France en Angleterre par Guillaume-le-Conquérant. Cette hypothèse serait difficile à soutenir. Les monumens et les autorités concourent à prouver, d'une manière irrésistible, que cet usage subsistait du tems d'Alfred à la fin du neuvième siècle, si même il n'a pas été établi par ce prince célèbre, comme on le croit assez communément.

J'ai lu un ouvrage anglais très-savant du docteur Pettingal, dont l'objet est de prouver que les Anglais ont reçu cette institution des Romains, qui eux-mêmes la tenaient des Grecs. Cette opinion m'a

paru plus spécieuse que solide, et je la crois fondée sur un sophisme très-commun. De ce qu'on trouve chez deux peuples un usage semblable, on est toujours porté à conclure que l'un des deux peuples a été l'imitateur de l'autre. Il est plus philosophique de croire que le même concours de besoins et de circonstances a dû produire par-tout des effets semblables.

Il est constant qu'à Athènes tout citoyen âgé de trente ans, d'une réputation sans reproche, se faisait inscrire sur un tableau pour remplir les fonctions de juge dans une des cours de justice; que chaque tribunal, présidé par un archonte, était composé en général de cinq cents juges, et quelquefois de plus deux mille, lesquels prononçaient à la pluralité un jugement définitif, tant au civil qu'au criminel. Cet usage était dans l'esprit d'une démocratie, où le peuple exerçait indistinctement dans toutes les assemblées, les trois pouvoirs du gouvernement, et où, par une suite du même principe, chaque citoyen *actif* était admis à partager les fonctions judiciaires comme celles de la législation.

Ainsi un citoyen accusé était jugé, non

par des juges d'office, mais par ses pairs, c'est-à-dire, par des citoyens ayant les mêmes droits et les mêmes intérêts que lui. C'était en quoi l'usage grec ressemblait au juré anglais. Mais des tribunaux si nombreux, composés de citoyens qui exerçaient les fonctions de juges par leur droit politique, et qui jugeaient à la pluralité des voix sur le fait et sur le droit, dans toute espèce de cause, ont trop de disproportion avec les douze notables anglais, qui sont convoqués par chaque cause particulière, ne prononcent que sur le fait en général, et ne décident qu'à l'unanimité.

Chez les Romains la ressemblance était encore plus frappante. Les juges (*judices*) n'étaient pas des magistrats permanens: c'étaient des citoyens choisis tous les ans par la voie du sort, et parmi lesquels on tirait encore au sort ceux qui devaient assister à chaque procès. Le nombre était de quatre-vingt-un; ils prêtaient serment avant d'être admis au tribunal, et c'est pour cela qu'on les appelait, comme en Angleterre, jurés (*jurati homines*). La pluralité décidait. Le prêteur ou le magistrat qui présidait le tribunal, ne faisait

qu'exposer l'état de la cause et prononcer la sentence des jurés. On l'appelait *quæsitor* ou *judex quæstionis :* il remplissait plutôt les fonctions de la partie publique que celles de juge. Ce rapprochement pourrait donner lieu à des détails curieux et à des réflexions importantes. Je me contenterai d'observer que cette méthode de choisir les juges dans la masse du peuple sera par-tout un symptôme et un garant de liberté : c'est le plus sûr moyen de balancer l'ascendant inévitable des puissans sur les faibles, et des gouvernans sur les gouvernés; ascendant redoutable sur-tout dans l'administration de la justice.

Malgré les rapports singuliers que je viens d'exposer entre les juges de l'ancienne Rome et les jurés des Anglais, je persiste à croire que ceux-ci ne sont point une imitation de l'usage romain. C'est dans les forêts de la Germanie qu'il faut, je crois, en chercher l'origine, comme celle de plusieurs autres de nos coutumes. *Ce beau système a été trouvé dans les bois.*

S.

FRAGMENS
DE MORALE.

DES SOCIÉTÉS DE PARIS.

PARIS n'est plus ce qu'il était autrefois; quinze années ont terriblement changé sa physionomie : elle change même encore d'une année à celle qui suit, d'un côté de la rivière au côté opposé, d'un bout à l'autre des boulevards; et ce serait une grande imprudence à un homme de Province, d'arriver à Paris sans un *Cicerone*, ou du moins un interprète qui le mît au fait des habitudes, des mœurs et même du langage des différens quartiers ? Car ces trois points sont absolument nécessaires à éclaircir; et faute d'avoir pris sur le dernier des informations convenables, vous pourriez fort bien vous voir honni dans la rue de l'Université, pour telle proposition qui, dans la rue St.-Honoré, aurait été reçue avec applaudissement : comme à Lagny, vous seriez certain d'être jeté dans le bassin de la fontaine si vous vous avisiez de demander *combien vaut l'orge?* Question fort innocente à Meaux ou à Coulomiers.

Passe encore pour ces distinctions de

province à province; et Paris en renferme maintenant trois ou quatre dans son enceinte; si d'ailleurs la même rue, la même maison, la même chambre ne vous offraient des différences capables de déconcerter les plus scrupuleux observateurs des bienséances sociales. Autrefois, à la *Civilité puérile et honnête*, invention de nos pères, avait succédé pour nous ce qu'on appelait l'*usage du monde* : c'était un code qui avait ses lois, ses règles et ses exceptions, au moyen desquelles on savait précisément, en entrant dans une chambre, ce qui était dû à chacune des personnes qu'elle renfermait; en même tems la politesse dont chacun était obligé de revêtir ses prétentions, adoucissait ce que ces distinctions auraient pu avoir de choquant. L'ordre même établi entre elles servait à les rendre moins sensibles. Dans une troupe bien rangée, tous les hommes paraissent à-peu-près de la même taille; c'est dans la foule seulement que se rencontrent les disparates. Ainsi comme l'ordre entretenait l'harmonie, la confusion a détruit tout accord. On se rassemble sans se réunir, on se divise sans se classer, et nous n'avons dans la société ni distinctions ni égalité. Examinez

ces soixante, ces trente, ou même ces quinze personnes que vous voyez dans ce salon, à cette même table; vous y reconnaîtrez d'abord deux partis toujours divisés, maintenant plus opposés que jamais, celui des vieux et celui des jeunes. La révolution a passé entr'eux; ils sont comme des gens qui voudraient se parler d'un côté à l'autre d'un grand fossé; et ce qui ajoute à la difficulté de s'entendre, c'est que chacun tourne le dos au fossé le plus qu'il peut, les uns pour regarder en arrière, les autres pour aller en avant; ou s'ils se rapprochent c'est d'une manière très-étrange. Les jeunes ont le pas; ils donnent l'exemple au lieu de le prendre; ils règlent les usages, ce qui fait que nos usages d'aujourd'hui ne sont que des modes. Quand nous en avions de tout faits, c'était à la vieillesse à les enseigner : le passé lui appartient. Maintenant ils sont à refaire, et le présent est du domaine de la jeunesse; c'est d'ailleurs la génération passée qu'on a dépouillée, et c'est la génération actuelle qui rentre en possession. On dînerait bien à l'heure qui convient aux habitudes de *mon père*, mais il faut se régler sur celle des affaires de *mon fils*.

C'est bien peu encore des différences d'âges qui se rencontrent nécessairement dans une même famille, s'il ne s'y trouve aussi des différences de fortune. Parmi un certain nombre d'individus, que plusieurs circonstances mettent en relation les uns avec les autres, il faut toujours distinguer ceux qui ont acquis de la fortune, ceux qui en ont conservé, ceux qui ont tout perdu; voilà trois peuples différant de mœurs et d'habillemens, trois peuples ennemis entre lesquels vous serez continuellement obligé de prendre parti.

Non, dites-vous, je m'arrangerai pour voir seulement des gens du même âge, et dont la position sera à-peu-près semblable; et je vais m'approcher de ces quatre jeunes gens que je vois causer dans un coin. Fort bien; des quatre, l'un est resté à Paris et les trois autres ont voyagé. Oh! c'est ici la véritable tour de Babel et la confusion des langues; non de la part du parisien : il parle peu et n'écoute guère plus, mais il danse parfaitement; voyez avec quelle attention il regarde ses pieds auxquels il fait prendre différentes positions, et examine en tous sens les boucles de ses souliers.

Pendant ce tems-là son voisin lui parle de musique; il vient de l'*Opera Buffa*, il y va tous les jours, il le soutient, mais c'est par honneur, par devoir, car il le trouve mauvais, détestable; il arrive, dit-on, une autre troupe, mais elle sera déplorable encore: quelque chose que vous lui annonciez, soyez sûr qu'il aura toujours vu quelque chose de mieux. Il ne dit point comme nous la finale d'un opéra, mais *le finale* (*il finale*), et va, non pas au spectacle, mais *au théâtre* (*al teatro*); vous voyez bien qu'il a voyagé en Italie.

Celui-là revient d'Allemagne; il n'enrichit pas notre langue de nouvelles locutions; plusieurs circonstances ont même contribué à lui conserver la tournure française. Vous le reconnaîtrez cependant à son goût pour la discipline prussienne, et il trouvera de très-bonnes choses à vous dire en faveur du systême de servitude établi en Russie. Mais écoutez l'anglomane; il arrive; il a des idées *libérales*, et porte les cheveux courts et poudrés, la cravatte basse, la canne mince et le gilet long. Il apporte à son sellier des modèles de voitures et parle politique aux femmes, parce

qu'elles ne se connaissent pas en chevaux ; il n'a jamais pu venir à bout de prononcer l'anglais autrement qu'un français ; mais du moins à force de travail, il est parvenu à parler le français comme un anglais. Malgré cet heureux succès, il s'occupe peu de littérature ; il a cependant le projet de lire l'Eneïde de l'abbé de Lille, quand on l'aura traduit en anglais.

RÉFLEXIONS SUR LES JEUNES GENS,

Par la même.

Comme, dans ma jeunesse, je me croyais trop jolie pour détester les jeunes gens, et que je suis maintenant trop vieille pour les regretter, je les aime assez ; d'ailleurs, j'en entends dire tant de mal qu'il me prend quelquefois envie d'en dire un peu de bien. Je serais même capable, si l'on me contrariait à un certain point, de prendre parti pour la nouvelle forme ou figure de leurs chapeaux ; car, en vérité, j'aime autant voir suivre une mode ridicule qu'une mode raisonnable ; on n'a certainement pas mis plus de raison à l'une qu'à l'autre. De

plus, à quoi serviraient mes critiques? Nous autres grand'mères, nous sommes, depuis la révolution, des puissances détrônées, comme tant d'autres. Autrefois, un jeune homme ne se présentait dans le monde que sous les auspices de ses parens, n'y jouissait que de leur existence, n'y vivait que sur leur fortune; il n'y faisait pas un pas qui ne fût marqué, n'y disait pas un mot que l'usage n'eût réglé d'avance. Lié de par-tout, il n'était pas difficile de le tenir en respect. Un jeune homme aujourd'hui s'est vu jeté de côté ou d'autre sur la terre; il a eu sa destinée à part. C'est lui personnellement qu'on a long-tems surveillé, menacé, poursuivi: depuis sept à huit ans, dix ministres ont été sollicités pour faire effacer son nom d'une liste sur laquelle trois ou quatre départemens l'ont jugé digne d'être porté; son passage dans toutes les communes est constaté par des pièces en règle; toutes les administrations ont entendu parler de lui; il peut, cinq fois par décade, occuper de ses affaires cinq ou six employés, petits ou grands, de la république; croyez-vous lui persuader qu'il soit peu de chose dans ce monde? Une loi lui a enlevé jadis

la moitié de sa fortune, et il ne raisonnerait pas sur la loi, sur le parti qui l'a rendue, sur celui qui la combattait? De là aux intérêts des puissances il n'y a qu'un pas; et comment voulez-vous qu'un jeune homme qui s'entend en politique, puisse douter de quelque chose?

Tout a donc contribué à faire sentir aux jeunes gens, à leur exagérer leur existence personnelle; mais les mêmes causes, en les isolant beaucoup trop pour la société, leur ont appris à se soutenir tout seuls dans les occasions importantes de la vie. Réduits à leurs propres ressources, ils ont fait usage de leur raison; ils ont regardé autour d'eux, parce que personne ne se présentait pour les conduire. Beaucoup se sont trouvés dans des circonstances difficiles et s'en sont tirés. Or, je ne connais rien qui forme mieux le caractère, et déforme davantage le ton. On s'est accoutumé à ne compter que sur soi, on en conserve l'habitude; on a porté la confiance dans les malheurs et dans les dangers; on n'imagine guères qu'il faille s'en défaire en entrant dans le monde; et pour peu qu'on soit parvenu quelquefois à réussir par ses propres forces, on oublie

facilement que pour plaire, il faut continuellement ménager les faiblesses des autres.

Quelques-uns ont été sitôt maîtres de leurs actions, qu'ils n'avaient pas eu le tems d'apprendre à régler leurs manières; cette liberté qu'ils avaient reçue avant de l'avoir désirée, ils se sont habitués à en faire usage avant qu'il devînt dangereux pour eux d'en abuser. Cependant, comme il faut bien commencer par-là, ce qu'ils en avaient de trop ils l'ont usé en enfantillages; ils ont porté dans le monde la gaieté du collége. Mais celui qui se met trop à l'aise dans la bonne compagnie, ne va pas chercher la mauvaise pour se délasser; et après avoir ri ou disputé trop haut dans un salon, il ne sort point pour aller casser les lanternes. Aussi avons-nous moins de jeunes gens aimables qu'autrefois, et peut-être en avons-nous plus de raisonnables: on les accuse souvent de mauvais ton, rarement de mauvaises mœurs; on peut être plus souvent importuné des enfans des autres, mais chaque mère est en général plus contente du sien; et je dirai comme Mme de Sévigné, *ces pauvres mères!*

Après tout cela, attendez quelques années, et vous verrez ces jeunes gens, dont vous vous plaignez, proposés pour modèles à ceux qui vont les suivre, dont on se plaindra alors jusqu'à ce qu'il en vienne d'autres à leur place; et cela sans que la jeunesse aille en dégénérant, ou que la vieillesse augmente de sévérité. Mais il est tout simple que l'homme qui a plus vécu dans le monde sache mieux s'y conduire, que celui qui perd de ses agrémens cherche à multiplier ses ressources. Au lieu de cette légèreté qui indique la certitude de pouvoir choisir, l'homme de quarante ans a pour les femmes cette attention qui demande une préférence. En perdant la faculté et le besoin de séduire, il s'est appuyé sur le désir et l'espérance de plaire. D'ailleurs, il n'a plus de penchant qui l'entraîne; son goût en devient plus sûr et son jugement plus solide. Si, en s'adressant aux femmes, il trouve toujours le soin le plus obligeant, le mot le plus certain de réussir, qu'elles ne s'en vantent pas : il a peut-être moins appris à les aimer qu'à les connaître ; mais s'il les loue avec plus de discernement, s'il les recherche d'une manière plus flatteuse,

c'est que, moins attiré par ce qu'il a pu remarquer en elles d'encourageant, il démêle bien mieux ce qu'elles ont de plus vraiment aimable. Ce n'est point à celui que l'instinct entraîne vers elles, qu'il faut demander de les juger avec son esprit et son cœur; les peuples du midi ont toujours traité les femmes en esclaves, et ceux du nord leur attribuaient quelque chose de divin.

DE LA BONTÉ DU CŒUR

ET DE LA SÉVÉRITÉ DE L'ESPRIT.

Par une vieille femme.

Il y a quelques cinquante ans que j'étais jeune et jolie; j'eus aussi la fantaisie d'être aimable. Peut-être n'y aurais-je pas pensé si j'avais été laide; mais du moment où j'eus obtenu quelque succès, je regardai les succès comme une chose importante à obtenir. J'entrais dans le monde avec un esprit réfléchi et un caractère formé, c'est-à-dire avec beaucoup d'idées sur des

choses que je n'avais jamais vues, et des partis pris sur une foule de situations que je ne connaissais pas.

Je fis donc le projet de plaire ; c'est un moyen pour n'y pas réussir. Pour parvenir à plaire dans le monde, il ne faut guères y porter d'abord que la crainte de déplaire. On croit plaire aux autres par les qualités qu'on a en soi ; on ne s'imagine leur déplaire que par des raisons qui tiennent à eux. C'est en soi que l'on espère, et ce sont eux que l'on craint. Celui qui veut plaire cherche à se faire connaître ; celui qui craint de déplaire s'étudie à connaître ce qui l'entoure. Il façonne ses manières sur la place qu'on lui laisse. Les miennes s'étaient formées sans moule. Contente de mes avantages, j'oubliai qu'il fallait que les autres en convinssent. Je suis bonne, disais-je, et l'on m'aimera. Je me croyais de l'esprit ; je présumai qu'on ferait cas de mon opinion.

Son cœur est indulgent et son goût est sévère :

C'est là le portrait d'une femme aimable. Je ne sais si le vers était fait alors ; mais il m'a toujours semblé que je l'avais su d'a-

vance. C'était ce que je croyais qu'on penserait de moi.

J'allai un jour à une première représentation ; la pièce fut portée aux nues ; elle avait cependant des défauts palpables. Je les fis remarquer, il fallut bien en convenir ; on n'en conclut pas moins que j'étais excessivement difficile. Le soin que j'avais de ne discuter que des choses qui en pussent valoir la peine, me fit appeler *bel esprit ;* et comme je me défendais généralement par d'assez bonnes raisons, il fut convenu que j'étais pédante. Les femmes voulurent bien avoir peur de moi ; les hommes supposèrent que je les ennuyais. Tout le monde pensa qu'il devait être fort difficile de me plaire, et je ne plûs à personne. Patience, disais-je, on ne me connaît pas encore assez. La sévérité du goût effarouche d'abord ; mais la bonté du cœur est si rassurante ! On ne doute plus de la rectitude de mon jugement ; je puis sans crainte me livrer à toute l'indulgence de mon caractère ; et la première fois que j'ouvris la bouche pour défendre quelqu'un, qu'on accusait assez légèrement, *il faut toujours,* dit une femme en se retournant,

que madame de.*** (c'était moi) *pense le contraire des autres.*

Deux jours après, quelques hommes de ma société s'amusèrent à persiffler toute une soirée un de leurs amis, qui n'avait pas l'esprit de s'en apercevoir ou de se défendre ; cela parut très-gai ; les femmes riaient aux éclats en feignant de se cacher sous leurs éventails ; cela m'embarrassa et me déplut ; je le dis, j'insistai sérieusement pour qu'on finît cette plaisanterie ; on jeta les hauts cris : quelques femmes déclarèrent qu'il n'y avait pas moyen de vivre avec moi, et le lendemain tout le monde sut que j'avais été d'une *maussaderie parfaite.* Je ne perdis point courage : je continuai à secourir les absens, à soutenir les opprimés ; je m'opposais aux exagérations, je m'élevais contre les méchancetés : on dit que j'avais la prétention de tout blâmer. Je me fâchai un jour contre quelqu'un qui voulait tourner en ridicule une personne respectable; on prétendit que je ne ménageais personne. Une femme dont j'avais mal reçu les confidences, parce qu'elles avaient pour objet de me brouiller avec mon amie intime, répandit par-tout que

j'avais l'humeur très-difficile; et un homme très-brusque, contre qui j'avais pris le parti de quelques personnes qu'il effrayait par ses incartades, déclara qu'il évitait de me rencontrer, parce qu'il avait peur que je ne lui *fisse des scènes*.

Prenez garde, me dit un jour une vieille femme que je rencontrais souvent, et qui, par ses regards, ses manières avec moi, le son de sa voix quand elle me parlait, m'avait toujours protégée dans le monde sans y jamais dire un mot pour ma défense; prenez garde, vous voulez des succès et vous agissez comme si vous ne prétendiez qu'à l'estime. On obtient de la considération par l'ensemble de sa conduite; on ne plaît que par les détails. La société est l'affaire de chaque jour; ce n'est point une association constante où l'on place ses fonds pour en retirer l'intérêt par la suite; c'est une foire composée de marchands de passage. Ils ne vous font point de crédit; il faut les payer comptant. Quelle reconnaissance l'homme que vous rencontrez aujourd'hui peut-il vous devoir pour un sentiment de bonté dont il ne sera peut-être pas à portée de profiter demain pour son

propre compte, et qui ne fait que contrarier en ce moment la fantaisie qu'il aurait d'être méchant? Il importe peu au monde que vous annonciez de bonnes qualités; il veut que vous l'en fassiez jouir, et préfère aux vertus qui promettent beaucoup, les agrémens qui donnent un peu. L'indulgence excuse tout, excepté la disposition à ne rien excuser; c'est le propre de l'homme raisonnable. La facilité tolère tout, même l'intolérance; c'est ce qui fait l'homme aimable. La facilité laisse passer également et l'action blâmable et le blâme qu'on lui donne, et ne s'indigne pas plus du ridicule jeté sur une imprudence que de l'imprudence elle-même. La facilité est l'indulgence du moment, celle qui convient à un état de choses où l'on vit au jour le jour. Soyez facile dans le commerce de la société, et l'on vous dispensera d'indulgence dans le commerce de la vie; ayez de la bonhommie, et l'on vous dispensera de la bonté. Sachez donner quelque tournure à l'opinion des autres, et l'on vous dispensera d'en avoir une à vous. Si cependant vous voulez absolument montrer du goût, que votre critique sur l'ouvrage

épargne les éloges qu'on lui donne. Quand vous voudrez combattre avec succès une méchanceté, commencez toujours par un sourire. Le monde n'est pas fâché qu'on ait de l'esprit et de la vertu; mais c'est, comme les amans, pour qu'on lui en sacrifie quelque chose.

L. D. D. M.

RÉPONSE D'UNE JEUNE FEMME

AUX OBSERVATIONS PRÉCÉDENTES.

Vous êtes contente des jeunes gens de ce moment-ci, madame, et vous avez raison, autant qu'une personne de votre âge peut avoir raison en jugeant les jeunes gens. Je crois bien, en effet, que si on se plaint que M. de *** ait passé à une porte avant Mme de ***, ou négligé de saluer en entrant dans un salon la maîtresse de la maison, on n'entend pas beaucoup dire qu'un autre ait perdu son argent au jeu, fasse des dettes ou voie mauvaise compagnie. On parle aussi beaucoup moins d'intrigues de société; on voit moins de

liaisons affichées, et il y a, je crois, moins de femmes trompées ; mais nous autres jeunes femmes, madame, nous sommes un peu comme le valet du glorieux, qui se soucie peu qu'on le paie pourvu qu'on lui parle. D'ailleurs on ne se donne la peine de tromper que des personnes importantes; les autres sont bien sûres qu'on agira franchement avec elles. Nous nous en sommes trop bien convaincues, depuis que la révolution nous a réduites à notre propre valeur.

Autrefois tous les usages étaient pour nous ; c'étaient nous qui tenions les maisons, donnions les fêtes, dirigions les plaisirs ; nous étions la partie importante de la société ; il fallait bien qu'un homme s'attachât à quelqu'une de nous s'il voulait tenir à quelque chose. Cette Mme de Sévigné, que vous citez, parle de je ne sais quel homme de sa connaissance, qui avait toujours besoin *d'une passion comme d'un éventail, pour lui servir de contenance.*

Aujourd'hui, ce maintien-là n'est plus nécessaire ; il n'est même pas bien sûr que l'air d'ennui et de désœuvrement ne soit pas une grace. Demandez plutôt à ce jeune homme de vingt ans : lorsqu'il vous aura

dit que les bals l'excèdent et qu'il ne peut plus souffrir le spectacle ; quand il vous aura assuré négligemment que Mme A..., est affreuse , et qu'il n'a pas regardé Mme B...., qu'on trouve belle , il croira avoir satisfait au bon air , et pourra même se croire un fat. Questionnez-le d'un air de mystère sur la plus jolie femme de Paris, il haussera les épaules comme par insouciance , et vous serez tenté de le croire. Cependant cette même femme est entourée, suivie de tous les jeunes gens de son âge. Ce n'est pas qu'aucun forme le projet de lui plaire ; oh non , ils n'ont pas l'imagination si vive ; mais ils seront bien aise de lui avoir parlé , afin qu'on le redise. Comme tout Paris saura demain que Mme *** était à tel bal , tout Paris pourra bien apprendre en même-tems que M. de ** aura valsé avec elle ; et content qu'on l'ait dit tout haut , il n'imaginera pas de désirer qu'on le répète tout bas. Montrez-lui deux femmes également courues, il ne manquera pas de s'occuper également de toutes deux, Autrefois il aurait peut-être mis son amour-propre à se voir toujours reçu chez une femme ; il sera bien plus fier maintenant

d'avoir pu se faire écrire chez douze. Il multiplie tant qu'il peut les indices de son existence : on dirait qu'il cherche moins à en jouir qu'à s'en assurer; nous lui servons à la constater. Comme les jeunes gens ont vu et fréquenté les femmes avant qu'elles pussent leur inspirer un autre sentiment que la vanité, ils en restent là bien long-tems. Aussi, moins occupés de l'effet que nous produisons sur eux que de celui qu'ils veulent produire sur nous, embarrassés sans être timides, ils nous étonnent toujours par la confiance avec laquelle ils s'adressent à nous, et par le peu de choses qu'ils trouvent à nous dire.

Un d'entr'eux s'occupe de moi depuis quelque tems, c'est-à-dire, s'attache sans relâche à m'occuper de lui. Le premier jour de notre connaissance, je fus d'abord mise au fait de ses projets pour l'hiver. Je l'ai vu ensuite trois ou quatre fois chez moi; il m'a amené son chien; je suis instruite du nom de sa sœur et de la position de son château; mais je l'ai frappé d'une grande surprise hier, en lui apprenant que j'avais des enfans, et je crois qu'il sait à peine que je suis veuve. S'il arrive à moi

au travers de trente personnes, c'est pour m'apprendre avec tout l'empressement possible, le résultat de sa partie de chasse du matin, ou me dire qu'il a versé la veille en cabriolet Mme de ***, qu'on l'avait chargé de reconduire; et, à propos de cela, il me propose de me ramener. Lorsqu'il s'approche de moi en sortant de table, ce n'est point pour me demander si quelque chose m'a plu, mais pour m'informer de ce qu'il a trouvé de meilleur goût. Ce n'est pas qu'il pense m'intéresser beaucoup; mais il veut me parler, et il ne lui vient à l'esprit que cela. Il y a des choses que, s'il les sent jamais, il me dira, et peut-être aussi bien qu'un autre; mais il faut aimer déjà beaucoup pour être naturellement aussi attentif qu'on le serait avec le simple desir de plaire: cependant tel qu'il est, je trouve qu'il m'est commode, peut-être agréable à rencontrer. Toujours prêt à m'aller chercher mon schalle si j'ai froid, mon éventail quand j'ai chaud, il me donne l'occasion de déployer cet air d'empire, si nécessaire à une femme pour la préserver de la gaucherie. Au bal où il est je suis certaine de danser tant qu'il me

plaira ; au lieu où je le trouverai je n'aurai pas un instant l'air délaissée. Quand je me pare, je pense à lui, parce que je pense qu'au moins quelqu'un remarquera ma parure. Mes amies me parlent quelquefois de lui ; comme je n'ai rien à leur apprendre, je me contente de rire de leurs remarques ; mais je serai piquée si l'on cesse de m'en parler sans que j'aie eu quelque chose à répondre. Depuis quelques jours je le rencontre par-tout ; il est toujours au spectacle le premier que j'aperçois. Je ne veux pas penser qu'il m'y ait attendue, et Dieu me garde de croire un jour qu'il y vient pour moi.

Cependant je suis libre et riche, deux grandes facilités pour une femme qui veut se conserver honnête ; mais, si jamais je me remariais, toutes les femmes s'écrieraient : *Quelle folie ! et pour qui !* Tandis que, pour être justes, elles devraient plutôt considérer *comment j'aurai été conduite à la faire.* La manière d'aimer tient à la personne qui aime ; mais le choix de l'objet dépend beaucoup des circonstances. La plus sage d'entre nous a en elle de quoi faire une folie, et celle que son courage

ou son bonheur en a préservée, n'aurait peut-être pas eu de quoi la soutenir avec décence.

EUGÉNIE L. F.

DE LA MÊME,

En réponse à une lettre écrite au nom d'un docteur allemand, où on disait que les femmes de Paris n'étaient plus coquettes.

Je voudrais bien savoir, monsieur, de quoi se mêle votre docteur de venir tout exprès de Gottingue à Paris pour examiner si les femmes y sont ou n'y sont pas coquettes. Que lui importe la manière d'être des femmes de Paris! c'est bien là l'affaire d'un docteur allemand! Eh bien, monsieur, si nous ne sommes plus coquettes, il ne faut pas nous le reprocher, ce n'est apparemment pas pour notre plaisir que nous avons cessé de l'être. J'avais une grand'mère qui ne pouvait souffrir qu'on eût l'injustice d'attaquer les jeunes femmes sur le peu d'agrément ou le mauvais goût

de leurs modes. *Il ne faut pas leur en savoir mauvais gré*, disait-elle, *elles ont bien bonne intention ;* et j'ose dire, monsieur, que ma grand'mère savait bien de qui elle parlait. Je ne crois pas que ce soit de long-tems la volonté qui nous manque ; mais que voulez vous qu'on fasse ?

Autrefois une femme pouvait être aimable à bon marché. Présentée aux hommes comme l'objet de leurs attentions, de leurs soins, de leurs espérances, elle semblait être dans le monde, moins pour y chercher à plaire que pour attendre qu'on lui plût ; une prévenance était de sa part une condescendance flatteuse. En accordant une distinction, elle était d'autant plus sûre de la reconnaissance de celui qui l'obtenait, qu'il croyait la devoir à son propre mérite. Et que lui en avait-il coûté pour le rendre content de lui et d'elle ? quelques-unes de ces paroles piquantes qui veulent attirer un regard obligeant ou malin, une querelle en l'air, une attention plus marquée, des riens communiqués avec le soin du mystère, un signe de familiarité, un demi-sourire d'intelligence. En le quittant, elle lui laissait la certitude d'avoir

été remarqué, le désir de plaire, la bienveillance qui le suit et l'empressement qui l'accompagne. Pour lui, sans projet, sans agitation, attiré plutôt qu'occupé, il ne la cherchait point encore; mais il entretenait avec plaisir l'idée de la revoir. Si en la revoyant, il ne la retrouvait plus la même; s'il s'étonnait de sa froideur ou de son insouciance, du moins le dépit ne pouvait guères trouver de place où l'espérance n'avait point songé à s'introduire. De quoi aurait-il cherché à se consoler? A peine pouvait-il s'avouer qu'il eût perdu quelque chose; et trop peu troublé par un léger échec pour se mettre en garde contre une seconde surprise, au moindre retour de bienveillance, il revenait d'autant plus facilement à ses premières idées, qu'il lui en avait moins coûté pour s'en détacher; quitte, après tout, pour attribuer au penchant les distinctions qu'on lui accordait, et pour appeler l'indifférence un caprice. Prêt à désirer ce qu'on lui eût permis d'espérer; disposé à profiter des circonstances sans se tourmenter pour les faire naître; attentif à ne pas perdre, plutôt qu'impatient d'acquérir; attaché par un intérêt libre

d'inquiétude, fidèle à un espoir dispensé de sacrifices, il se faisait bientôt une habitude de ces soins légers qu'on peut recevoir sans conséquence et entretenir à peu de frais; car on ne compte du prix qu'avec l'amour-propre, toujours trop payé d'un rien, s'il croit le devoir à une préférence.

Et voilà précisément ce qui nous manque aujourd'hui. L'amour-propre des hommes nous échappe; il n'est plus à notre disposition. On a réduit la galanterie au pur nécessaire. On cherche bien encore à réussir auprès d'une femme; mais vouloir plaire à toutes était un de ces besoins de luxe, dont la révolution a défait nos jeunes gens. La vanité ne nous demande plus rien, et la coquetterie ne sait traiter qu'avec elle. Les moyens qu'elle possède ne suffiraient même pas pour payer ce qu'on attend aujourd'hui des premiers soins; elle se ruinerait seulement à faire les avances.

Il est arrivé du commerce de la société entre les hommes et les femmes, comme du jeu, où l'on ne se met plus que pour gagner beaucoup, au risque d'y beaucoup perdre. Faites qu'il redevienne un simple amusement, qui occupe l'esprit en laissant

l'ame tranquille; tâchez qu'une galanterie ne soit plus l'annonce d'un projet, l'empressement le fruit de l'espérance, les assiduités la preuve d'un triomphe; qu'une jeune femme puisse être remarquée sans s'offrir, attirer sans rien promettre, plaire sans s'engager : alors, soyez tranquilles, vous reverrez des coquettes, moi, toute la première, si cependant ce bon tems peut arriver avant que je sois trop vieille pour en profiter.

DE L'ENFANCE DU MOYEN AGE.

La première enfance et celle de la vieillesse ont droit à notre intérêt et à nos soins; mais peut-on éprouver, même de la pitié, pour l'enfance du moyen âge? Qu'y a-t-il de plus ridicule qu'un homme ou une femme de trente-cinq à quarante ans, dont les goûts, les propos, les habitudes annoncent la nullité, l'inconséquence et la légèreté de l'enfance?... Vous êtes, me disait hier Mme de**, un impitoyable censeur; à vous entendre, on ne peut être aimable qu'avec de la raison. Vous appelez enfan-

tillage tout ce qui nous amuse : Dieu nous préserve de votre législation; la société serait bientôt dissoute, comme au tems de la terreur. — Croiriez-vous donc, madame, comme beaucoup d'habiles gens, que c'est la raison qui a produit la terreur ? mais ne vous fâchez pas; car je vous procure un amusement de plus, en vous donnant occasion de vous moquer de mes censures. — Enfant, tant qu'il vous plaira, j'aime l'Arioste et les contes bleus; Sénèque m'ennuie avec ses lugubres sentences. — Ce que vous dites-là peut se soutenir; j'aime aussi l'Arioste et *les Mille et une Nuits*; il n'y a que les grands enfans et leurs *contes bleus* dont je ne m'accommode pas. — Mais que voulez-vous dire avec vos grands enfans ? Si ce sont les sots dont vous parlez, je vous les abandonne.—Je veux dire que la gaieté, l'originalité, une imagination riche en idées et en couleurs, tout cela n'est pas du domaine de l'enfance; on en jouit dans tous les âges, on est heureux d'en jouir; mais les femmes de votre âge et les hommes du mien ne peuvent s'amuser des contes de leur nourrice, et devraient renoncer aux vanités, aux colères, aux hochets de leur

enfance. — D'où sortez-vous donc, où passez-vous votre vie? Ma société ne ressemble point du tout à celle que vous peignez. J'y vois des vanités très-robustes; on ne s'y met point en colère; on y joue à la bouillotte et point à la poussée. — Votre société ressemble à toutes les autres: ces vanités robustes se nourrissent de bulles de savon; votre calme apparent, ou votre irritation secrète n'ont pas plus de motifs que le repos ou l'agitation des enfans; et vos jeux, bien moins divertissans que les leurs, sont du tems perdu sans intérêt, ou d'avides spéculations dont les succès ou les revers vous tourmentent comme des enfans. — Voilà un beau sermon; voyons la peroraison. Ecoutez d'abord mon premier et mon second point. Vous vous ennuyez beaucoup, madame, avec la prétention et l'espérance toujours trompée d'un amusement continuel; et à cet égard vous ressemblez aux enfans qui voudraient que leurs récréations durassent toute la journée, et qui bâillent cependant les jours de congé, tandis qu'ils s'amusent véritablement lorsque leurs jeux succèdent à leurs leçons. Je vais vous apprendre maintenant

la raison nécessaire de votre ennui et du rapprochement que vous me contestez entre votre état habituel et celui de l'enfance. Vos salons se sont constitués pour le plaisir, comme les clubs de 1789 pour la liberté ; et ces deux constitutions ont le même sort par les mêmes causes, l'exagération des moyens. On rencontre rarement le plaisir en ne cherchant que lui, comme en courant après la liberté, sans s'occuper de l'ordre et de la justice, on ne rencontre que la licence et son affreux cortège. La société, je ne parle point de société politique, mais celle où vous vivez, a donc voulu s'amuser tous les jours et long-tems chaque jour : de là vos réunions, vos grandes assemblées ; celles où l'on danse, celles où l'on mange, remplissent leur but constitutionnel, car c'est un plaisir réel que de danser quand on en a le goût, et de manger quand on a appétit ; mais tout ce qui est fantaisie ou besoin est bientôt satisfait, et c'est sur le remplissage de vos soirées que je vous trouve tous dans un état d'enfance qui m'indispose. Je ne m'accoutume point aux conversations dont il ne reste rien, à ces parades de salon, qui

consistent à vous passer réciproquement en revue sans rien dire, ou à ces heures écoulées en récitatifs obligés, qui n'inspirent pas plus d'intérêt que ceux de l'opéra. Cette prostitution du tems me paraît même une dégradation de l'enfance, qui, en général, l'emploie mieux, et il est impossible que cette habitude de passer ainsi la journée n'achève les sots qu'avait commencés la nature, et n'arrête dans leur cours ceux qu'une organisation plus heureuse aurait élevés à d'utiles conceptions. Ce que vous appelez la société par excellence n'a jamais formé un homme remarquable; ils sont tous sortis de la retraite, de la vie domestique. Le monde et ses frottemens usent toutes les facultés; on y contracte une vanité puerile, une sensibilité factice, une politesse fausse. — Vous me feriez trembler, monsieur, si vous étiez ministre de la police; tous nos salons seraient fermés comme des clubs de jacobins. — Soyez tranquille, madame, si ma théorie vous paraît sévère, je suis indulgent dans la pratique; que vos salons s'ouvrent et se remplissent, la police n'a rien à en craindre; mais le bonheur public et votre goût

même pour les plaisirs n'ont rien à en espérer. — Quoi ! une réunion de gens aimables ne vous intéresse point ! c'est-là du tems perdu ! — Au contraire, c'est du tems fort bien employé ; mais les gens aimables sont comme les belles femmes, ce sont des exceptions ; les figures communes, les esprits vulgaires, voilà ce qui compose la société ; les ouï-dires de la veille, voilà ce qui s'y traite, et c'est là ce que j'appelle des jeux d'enfant, dont l'habitude a pu vous faire un besoin, mais non pas un amusement. — Hé bien ! à quoi concluez-vous ? faut-il se renfermer chez soi, fuir le monde, vivre en anachorète ? — Non, madame, à Dieu ne plaise ; je ne vous conseillerais de fuir que votre plus cruel ennemi, qui est l'ennui, lorsqu'il se présente à vous sous le masque, et vous trompe comme on trompe les enfans, en vous promettant un lendemain qui ne vaut pas mieux que la veille. — Mais, monsieur, voulez-vous savoir mieux que moi si le monde me plaît ou m'ennuie ? Je vous déclare qu'il me plaît, et que, s'il en était autrement, je n'aurais pas besoin de vos sermons pour y renoncer. — Vous êtes dans l'erreur,

madame; c'est votre bonne foi qui vous a fait croire qu'on s'amusait beaucoup dans le monde; et, comme vous avez trouvé cette opinion établie par toutes les bonnes de votre tems, vous n'en avez point appelé; mais, sans m'aviser d'interroger votre conscience, j'ai souvent lu sur votre physionomie que vous ne trouviez pas dans un cercle ce que vous y cherchiez. Vous ne savez peut-être pas que l'usage des cercles ne date que de François I.er, qui avait ses raisons pour en établir. Les filles d'honneur de la reine étaient laides; il voulait attirer à sa cour de jolies femmes; il les invita à venir passer la soirée chez la reine : voilà un but ; et tout prince ou particulier qui veut avoir de jolies femmes chez lui, ne fût-ce que pour en former une galerie de tableaux, fait très-bien de les rassembler. Il n'est pas moins raisonnable d'aller au bal et au spectacle, de visiter ses parens, ses amis, et de souper avec eux : cela s'est fait de tout tems; car l'amour du plaisir est contemporain de la création. Mais, de ce que François I.er a eu une fantaisie, que je lui pardonne assurément, devait-on s'attendre qu'il en résulterait une habitude

nationale qui n'a plus les mêmes motifs, et que les salons, les assemblées se multiplieraient de classe en classe, depuis la cour jusqu'à la rue Saint-Denis. Quoi! vous trouvez simple, raisonnable, de consacrer constamment une partie de vos jours à des inconnus, à des indifférens, de se subordonner au milieu d'eux à la nécessité de parler sans rien dire, de perdre ainsi le peu de candeur et d'énergie qui nous reste! Madame, si tout cela vous amuse, j'en suis fâché pour vous, et je conclus *à ce que la société prenne enfin la robe virile, qu'il soit arrêté que l'on ne se rassemblera plus nulle part que pour s'instruire ou s'amuser, qu'on ferme tous les salons où l'on s'ennuie, et qu'on fasse courir des billets pour nous indiquer ceux où se trouve l'utile ou l'agréable; je serai un des premiers à m'y présenter.*

M.

RÉPONSE DE Mme DE***

AUX RÉFLEXIONS PRÉCÉDENTES.

PUISQU'IL vous a plu, monsieur, d'écrire la conversation que nous avons eue ensemble au sujet de la vie qu'on mène dans le monde, je vais répondre à vos observations; je le ferai aujourd'hui d'une manière plus étendue qu'il ne m'avait été possible de le faire l'autre jour, au milieu de deux parties de quinze, un piquet, deux wisks et un trictrac que j'étais obligée d'arranger pour me débarrasser d'une quarantaine de personnes que j'avais chez moi, comme vous le savez, ce jour-là. Vous me demanderez, pourquoi rassembler quarante personnes pour être si pressée de s'en débarrasser? Et mais, c'est tout comme on veut avoir de l'argent pour le dépenser, de la liberté pour en disposer, du loisir pour l'occuper, des désirs pour les satisfaire. On ne jouit, vous le savez, de la plupart des biens de la vie, qu'au moment où l'on s'en défait. Il peut, à la vérité, paraître singu-

lier que je me donne beaucoup de peine pour rassembler chez moi un certain nombre de personnes, afin d'avoir plus de peine ensuite à les occuper de manière à ce qu'elles ne pensent pas à moi un seul instant dans la soirée, et n'aient pas plus besoin de moi pour leur amusement qu'elles ne peuvent contribuer au mien. Mais c'est ainsi qu'on obtient la réputation d'avoir une bonne maison. Quelques-uns de ceux qui m'auront le plus parfaitement oubliée pendant trois ou quatre heures, pourront bien dire en sortant que je suis très-aimable : ce n'est pas du tems perdu, vous en conviendrez, que celui qu'on emploie à mériter un pareil éloge; et cette occupation vaut bien au moins celle de regarder les marionnettes devant lesquelles je me suis arrêtée hier plus d'un quart d'heure, uniquement parce qu'elles m'amusaient, et cela sans considérer si mon plaisir était raisonnable ou non. Je suis un peu comme feu l'abbé Porquet, d'heureuse mémoire,

Je ne regrette aucun moment,
Hors le moment où je m'ennuie;
Et je tiens ma tâche remplie,
Pourvu qu'ainsi tout doucement
Je me défasse de la vie:

C'est encore là l'histoire de tout le monde ; chacun de son côté travaille à se défaire de la vie, ceux-ci d'une manière, ceux-là d'une autre. Quelques-uns, en bien petit nombre, cherchent le plaisir ; le reste ne veut que des passe-tems. Et où avez-vous pu apprendre, monsieur, que les réunions qui composent ce qu'on appelle le monde, aient été formées par le désir de s'amuser ? Eh ! bon dieu, les prétentions n'y vont pas si haut, et les trois quarts des gens qu'on y rencontre n'ont songé de leur vie qu'à se désennuyer. Pour savoir s'ils remplissent leur objet, il s'agit de leur demander seulement si l'on s'ennuie plus dans le monde que chez eux ; ils vous diront que non, et je penserai comme eux. Il ne faut pas leur en vouloir s'ils se rendent justice ; ils choisissent d'ailleurs, en se jetant dans le monde, le seul moyen qu'ils aient de se faire valoir : car un ennuyeux, pris tout seul, n'est jamais qu'un ennuyeux ; mais dans la foule, ce n'est pas ainsi que l'on compte ; et dix ennuyeux réunis dans un endroit où il y a déjà du monde, font dix personnes de plus ; ce qui équivaut à dix raisons pour qu'on s'y porte avec empressement.

Voilà donc un des grands avantages du monde : c'est que les ennuyeux y ont leur utilité et leur agrément, presque autant que les gens aimables; et comme il est beaucoup plus facile d'être l'un que l'autre, et plus commun de rencontrer les premiers que les derniers, tout le monde gagne à cet arrangement.

On gagnerait peut-être encore plus à écarter tout-à-fait les ennuyeux; mais voilà précisément ce qui ne se peut pas. Les ennuyeux tiennent à tout dans la société ; ce sont des gens dont vous avez besoin, envers qui vous avez des devoirs à remplir ou des mesures à garder; ce sont vos parens, vos amis. Une femme me parlait un jour d'une autre qu'elle m'assurait être extrêmement sotte et bornée. *J'en suis bien sûre*, me disait-elle, *car je le tiens de son amie intime*. Vous conviendrez que lorsqu'on possède une semblable amie, le mieux est de la voir rarement tête à tête. Des convenances d'âge, de société, de voisinage, ont lié deux femmes; elles trouvent commode de louer ensemble une loge, d'arriver ensemble dans la maison où elles soupent, mais elles seraient embar-

rassées de causer une demi-heure ensemble. On se voit donc au milieu d'un cercle; c'est là qu'on se cherche avec empressement, qu'on est véritablement enchanté de se rencontrer.

Une personne que je connais peu m'a priée à un bal, à un concert : j'y vais; ce n'est pas pour elle, c'est pour mon plaisir : je me suis amusée ; elle ne m'a pas la moindre obligation. Elle me prie huit jours après à un grand souper, bien ennuyeux. Si j'y vais, il est bien sûr que je n'y puis trouver aucun plaisir; que ce n'est point mon intérêt personnel qui m'y appelle. Voilà donc une marque de considération que je lui donne, et il ne me reste plus qu'un seul devoir à remplir envers elle, c'est le devoir des visites. Pour cette preuve-là, elle sera complète, et une femme doit être bien contente de sa soirée quand elle l'aura passée à s'ennuyer chez six ou sept personnes, qu'elle aura ennuyées encore davantage, pour leur faire comprendre à quel point elle désire d'être reçue chez elles les jours où l'on s'y amuse. Vous voyez donc bien, monsieur, que vouloir bannir l'ennui, c'est vouloir rom-

pre tous les liens de la société, et que quiconque nous apprendrait à le fuir, nous ferait manquer à tout. Ce n'est que faute de pouvoir supporter l'ennui qu'on voit tant de gens faire ou dire des sottises. Savoir s'ennuyer est un mérite pour qui ne sait pas s'amuser : savoir s'amuser est une heureuse faculté ; mais, monsieur, je ne la crois guère plus commune que celle de savoir amuser les autres.

RÉPONSE A Mme DE***,

SUR SA RECETTE CONTRE L'ENNUI.

Vous êtes d'une bonne foi, madame, à laquelle je me plais de plus en plus à rendre hommage. Votre première intention a été de me persuader que vous vous amusiez dans un cercle ; mais, par réflexion, vous convenez qu'il est d'usage de s'y ennuyer. Vous voulez seulement que cet ennui et celui des visites soient préférables à celui de la solitude. Puisque vous vous y prêtez de si bonne grace, j'ai résolu de travailler à votre conversion.

Vous jouez avec la raison, madame, et vous croyez que c'est faire assez pour elle que d'avouer qu'on l'insulte dans l'emploi du tems, et dans le choix de ses plaisirs ou de ses occupations. Ce monde qui vous *embarrasse*, et que vous rassemblez, ou que vous allez chercher pour vous en *débarrasser;* ces *ennuyeux* que vous aimez mieux voir en groupe que tête à tête; ces usages que vous ridiculisez en en faisant l'apologie, tout cela me prouve que vous avez fait un pas dans la bonne voie; c'est un commencement de résipiscence. Courage, madame, vous arriverez à une vraie conversion. Mais qu'il ne vous suffise pas de me montrer que vous n'êtes pas dupe de vos propres illusions. Il ne vous reste plus aucun avantage sur les gens dont vous vous moquez, du moment que vous les imitez; et c'est peut-être un tort de plus que de se rendre volontairement esclave des préjugés auxquels on se croit supérieur.

Vous paraissez considérer la vie comme un fardeau dont il faut se soulager à tout prix, et l'ennui comme un ennemi auquel on ne peut échapper que par le gaspillage du tems. Si vos paroles, madame, expri-

ment un sentiment vrai, je vous trouve dans un état inquiétant, mais non désespéré.

Puisque vous croyez qu'il est si difficile de s'amuser et d'amuser les autres, renoncez-y, du moins pour quelques jours, et essayez de chercher s'il n'y aurait pas dans quelque emploi du tems un peu raisonnable, un moyen d'éviter ce terrible fléau de l'ennui, plus sûr que cette vie péniblement oiseuse, où il vous poursuit sous toutes les formes, où il vous atteint dans les grandes réunions de votre salon, comme dans la solitude de votre boudoir, dans les visites que vous faites comme dans celles que vous recevez.

Vous découvrirez peut-être, en suivant une autre route, que le plaisir se montre facilement après le travail; que la société délasse après la retraite; que celle qui se compose d'intérêts et d'affections, de quelques talens unis à quelques vertus, celle-là seule est délicieuse. Mais le monde que vous me peignez et que vous habitez, en vous en moquant, ressemble aux *sépulcres blanchis* de l'évangile, et vous êtes sérieusement obligée, madame, d'après

vos propres opinions, et sur-tout d'après vos moyens, ou de le fuir, ou de le réformer; il ne serait pas digne de vous de tenir plus long-tems à *la réputation d'une bonne maison*, en renonçant à y former une bonne société.

RÉPLIQUE DE Mme DE***

A LA RÉPONSE DE M...

QUAND on veut convertir les gens, il serait peut-être prudent de ne pas commencer par les avertir. La conversion, monsieur, est une humiliation que nous ne nous déterminons guères à subir que lorsque nous y avons été conduits par surprise; mais me voilà trop bien sur mes gardes, Dieu merci, pour courir aucun risque de tomber dans le piége. D'ailleurs, de tous les conseils que vous pourriez me donner, il n'en est point que je sois moins disposée à suivre que celui de renoncer à avoir ce qu'on appelle une bonne maison. Je pourrais, dites-vous, la restreindre à une société agréable, n'y recevoir que des

amis, ou du moins des connaissances aimables. Oh! monsieur, la bonté a quelque chose de bien autrement uniservel. Une bonne maison, c'est comme une bonne personne, celle dont tout le monde est content. Or, quand on sort content de chez moi, on sort content de moi, ce qui est la manière la plus sûre que j'aie trouvée pour être contente des autres. Ces quarante ou cinquante personnes que je reçois chez moi tous les lundis ou les jeudis, ce bal que j'ai donné l'hiver dernier, ce château près de Paris, où l'on jouera la comédie cet automne, voilà autant d'idées agréables qui s'unissent à mon souvenir, à mon nom, à ma présence, qui me précèdent lorsqu'on m'annonce dans une chambre et m'accompagnent au moment où j'y entre. Je vois là-bas un homme qui voudrait être présenté chez moi; doutez-vous qu'il ne s'occupe de moi pendant toute la soirée, avec cet intérêt qu'inspire le desir de réussir, et pendant huit jours avec cette bienveillance que donne le plaisir d'avoir réussi? Cette femme que j'aperçois espère que je la ramènerai; elle est enchantée de me voir arriver; en rentrant chez elle elle formera

le desir de me rencontrer encore, et la maîtresse de la maison, qui a envie que je lui prête ma loge, me grondera avec moins d'aigreur qu'à l'ordinaire, si j'arrive un peu tard chez elle.

Mais il y a lieu de croire que j'arriverai de bonne heure; je ne risque rien à me montrer complaisante. C'est quand on craint de n'être pas assez désiré qu'on croit nécessaire de se faire attendre; et puis en arrivant le premier, on ne serait pas sûr de faire plaisir à personne; en arrivant le dernier, on excite l'attention de tout le monde. On arrive tard d'ailleurs, parce qu'on vous a prié d'arriver de bonne heure; et qu'on veut montrer son indépendance. On sait très-bien dans le monde que, pour obtenir quelque chose des autres, il faut se garder de leur laisser voir qu'on a besoin d'eux; ce besoin fût-il simplement celui de leur plaire. Il est très-sûr que l'homme dont on fait tout ce qu'on veut, est celui pour lequel on ne fera jamais rien, et que la femme qui a accoutumé tout le monde à compter sur sa complaisance, ne doit compter sur les soins ni sur les attentions de personne : aussi s'arrange-t-on pour

savoir être froide dans l'occasion, négligente à propos. J'ai même vu des femmes pousser la politique jusqu'à avoir souvent de l'humeur, et ce n'étaient pas les moins recherchées.

Quant à moi, qui m'empêcherait d'être obligeante et polie ? Je n'ai pas besoin de me faire valoir ; mon mérite est à la portée de tout le monde : personne ne s'avisera de le contester ; je puis donc encore être modeste.

La bonté est aussi pour moi sans inconvéniens. Si je défends la figure ou l'esprit de Mme d'A***, qui est riche, on ne me supposera pas d'intérêt à me lier avec elle ; et je puis me montrer en public avec Mme d'E***, qui est pauvre et mal mise, sans que cela tire à conséquence. Je puis aussi ne pas m'imposer l'obligation d'arriver au troisième acte de la pièce que j'aurais mieux aimé voir toute entière, de déclarer que le bal où je me suis fait prier hier m'excédera de fatigue, et que je m'ennuie à périr dans la maison où je compte retourner demain. Je pourrai encore me dispenser de recevoir, avec dédain ou indifférence, les complimens qu'on me

fera sur ma toilette, dont je me serai occupée deux heures. Il m'est permis d'être simple. Si vous entendiez avec quelle aisance je raconte que je suis venue à pied, parce que j'ai un de mes chevaux malade ; comme je ris la première et de bonne grace de me voir crottée, parce qu'un cabriolet m'aura éclaboussée en passant ! Je pouvais m'inquiéter de ces choses-là, quand je n'avais pas même le moyen de payer un fiacre. Si alors j'eusse réuni quelques amis pour leur donner du thé, une rôtie brûlée m'aurait fait tomber en confusion. Maintenant, que le jour où j'aurai du monde chez moi mon dîner soit manqué, le malheur en sera tout entier pour les autres. On pourra dire dans le monde que mon cuisinier était ivre ; mais on n'en saura pas moins que je donne habituellement de très-bons dîners.

Eh qu'importe qu'on le sache? — Qu'importe ! M. de L*** qui les aime, me respectera plus que tout ce qu'il connaît de respectable, et M. de R*** qui en donne aussi, me respectera autant que lui ; Mme d'H *** qui veut marier sa fille n'osera pas dire du

mal d'une femme qui reçoit la plupart des jeunes gens de Paris, et M. d'I*** tâchera de n'avoir pas mauvais ton devant une personne qui attire chez elle la meilleure compagnie; Mme de C*** comptera moins exactement les visites que je lui rends; M. de G*** se formalisera moins de trouver souvent ma porte fermée; M. de P*** me parlera moins de lui; M. de S*** aura moins de prétention de me faire rire, et Mme d'O*** qui protège tout le monde, se bornera à m'appeler *sa chère amie*. Voilà ce que c'est que la considération.

DE L'AMITIÉ.

Je suis vieux et j'ai toute ma vie entendu dire beaucoup de mal de l'amour; cependant je m'en suis toujours assez bien trouvé. J'ai entendu dire beaucoup de bien de l'amitié, et dieu me garde d'en dire du mal; mais je voudrais bien qu'on m'apprît positivement ce que c'est. Sénèque nous a dit à cet égard de fort belles choses, tout en nous assurant que, lorsqu'on avait perdu son ami, c'était une grande duperie que

de s'en affliger, et que le parti le plus sage était d'en prendre un autre. Montaigne en a parlé d'une manière un peu moins stoïque; Lafontaine, d'un ton plus doux. Mais, en nous dépeignant les effets de l'amitié, que nous ont-ils appris sur les causes?

« L'amour naît brusquement, a dit La-
« bruyère; l'amitié, au contraire, se forme
« peu-à-peu. Combien d'esprit, de bonté
« de cœur, d'attachement, de services et
« de complaisance dans les amis, pour faire
« en plusieurs années bien moins que ne
« fait quelquefois en un moment un beau
« visage ou une belle main! »

L'amour peut se décider promptement; il sait bien ce qu'il lui faut. Le but de l'amitié est beaucoup moins positif. Prend-on un ami à cause de la sensibilité qu'on a remarquée en lui, ou en raison de celle qu'il vous inspire? Croit-on avoir besoin de lui, ou se flatte-t-on qu'il aura besoin de vous? Est-ce son esprit qui vous plaît, ou bien êtes-vous séduit par l'estime qu'il fait du vôtre? Mais plutôt prend-on un ami? Je savais bien, il y a trente ans, comment l'on prenait une maîtresse; et même aujourd'hui, quoique j'en aie bientôt soi-

xante, je crois qu'il me serait encore plus facile de prendre de l'amour par projet, que de l'amitié par calcul.

A quatorze ans j'avais un ami ; nous avions été élevés ensemble ; on nous avait donné les mêmes connaissances, les mêmes principes, les mêmes manières de voir : il ne se trouvait pas dans la vie de l'un ou de l'autre une sottise que nous n'eussions faite en commun, une dispute où nous n'eussions pris le même parti, une opinion que nous n'eussions soutenue avec la même chaleur, un projet que nous n'eussions formé ensemble. Nous sortîmes du collége ; la naissance de mon camarade l'appelait aux honneurs, la mienne ne me donnait droit qu'à une fortune médiocre. Nous ne cessâmes point de nous voir, et même de nous chercher ; mais au bout de quelque tems, nous ne trouvâmes plus rien à nous dire. Il n'y avait eu de sa part aucun mauvais procédé, de ma part aucune espèce de plainte ; il n'était point devenu haut, je n'étais point devenu envieux ; nos idées n'avaient pas changé, mais nos habitudes n'étaient plus les mêmes ; nous nous trouvâmes, non pas brouillés, mais séparés ;

il avait tout simplement tourné du côté de Versailles, tandis que j'étais resté à Paris.

Dix ans après, je fis connaissance avec un homme du même âge et du même état que moi, dont l'esprit me convenait, dont les goûts étaient conformes à mes goûts, dont le caractère s'accordait avec le mien; mais qui, de son côté, se trouvait dans une situation parfaitement heureuse, tandis que, du mien, mon existence ne me laissait rien à desirer. Nous n'avions besoin de rien, nous ne songeâmes pas à nous rien demander; nous nous estimions, et toujours entièrement satisfaits l'un de l'autre, nous nous quittions tout étonnés de ne pas nous aimer davantage.

La révolution est venue; elle a rompu tout ce qui n'était que sociétés, séparé tout ce qui n'était que connaissances; de mes anciennes habitudes, il ne m'est resté qu'une parente, à-peu-près de mon âge, avec laquelle je loge, et avec laquelle il faut croire que je terminerai mes jours. Il y a trente ans que je suis accoutumé à la regarder comme mon amie; elle ne doit peut-être qu'à mes soins le peu de fortune qui lui reste; elle a exposé sa

vie dix fois pour moi pendant le cours de la révolution; mais depuis vingt-cinq ans que nous vivons ensemble, elle ne s'est pas prêtée de bonne grace à un de mes goûts, ne m'a pas passé une de mes fantaisies, et je ne me souviens pas d'avoir eu pour elle une complaisance que je ne la lui aie bien reprochée. Lorsque nous nous liâmes ensemble, elle avait des chagrins qu'elle ne pouvait découvrir qu'à moi, des embarras d'affaires dont je pouvais seul la tirer; je devins son confident, son consolateur et son guide. A la même époque, une maladie cruelle affaiblit ma santé pour long-tems, et me soumit à ces mille petits maux qu'on sent à chaque instant de la journée, sans pouvoir les expliquer aux autres: elle seule savait les entendre, les deviner, les adoucir. Nécessaires l'un à l'autre, nous voulûmes nous rapprocher le plus possible, sans nous inquiéter de quelques légères différences de caractère que nous avions à peine aperçues; mais en nous rapprochant, nous en fûmes frappés avec plus de force. Le besoin toujours croissant que nous avions l'un de l'autre, nous les rendit chaque jour plus sensibles.

Chacun de nous chercha à se venger par des révoltes particulières, de cette espèce de dépendance à laquelle il n'avait pas plus la volonté que le pouvoir de se soustraire. Nos défauts, toujours en présence, se sont augmentés par un exercice continuel; nos goûts sont devenus aussi opposés que nos humeurs; nos manies réciproques sont dans un état de guerre permanent, et nos desirs toujours en contradiction. J'aimerais à dîner tard et à me coucher de bonne heure; il faut qu'elle dîne à trois heures et veille jusqu'à deux. Si je propose un trictrac, c'est un piquet qu'elle préfère; et le jour où elle désire que je sorte avec elle, est toujours celui que j'avais choisi pour rester; alors, chacun proteste, en grondant, de sa complaisance pour l'autre; et de notre politesse mutuelle résulte une nouvelle dispute, où celui à qui on cède finit toujours par être le plus mécontent. Il n'est certainement pas une femme dont les intérêts me soient aussi chers, et c'est la seule pour laquelle je me trouve sans complaisance; et moi, toujours le premier objet de son humeur comme de ses soins, je n'ai pas un desir

qui ne soit prévenu ; je ne fais pas un mouvement qui ne soit critiqué. Si elle me voit le visage un peu sombre, elle s'empresse, me questionne, m'apprend à moi-même ce que je souffre et ce qu'il faut faire pour y remédier; mais elle ne me prépare pas une tasse de thé sans me quereller sur tout ce que j'ai mangé à mon dîner, article par article. D'un autre côté, quand je suis sorti à six heures du matin pour ses affaires, je ne manque pas en rentrant de lui reprocher la négligence qu'elle y met, et de lui exagérer les suites que cela peut avoir ; alors elle s'inquiète, je me fâche de ses inquiétudes, elle de ma tranquillité, et nous nous quittons en colère pour nous retrouver l'instant d'après comme s'il ne s'était rien passé. Si elle était jeune et jolie, elle bouderait quand je l'ai contrariée, elle pleurerait quand je la brusque ; alors je me plaindrais pour obtenir mon pardon, je me désespérerais pour la consoler ; et après des retours charmans, nous nous adorerions deux jours de la semaine pour nous détester pendant tout le reste. Au lieu de cela, nous nous querellons sans nous brouiller ; nous oublions pour n'avoir

pas la peine de pardonner; nos différends ne changent rien à l'ordre accoutumé, et comme l'habitude en a diminué les inconvéniens, le désœuvrement leur a donné de l'intérêt. Ils mettent du mouvement dans notre vie, comme nos soins mutuels la remplissent. Il me manquerait quelque chose, si je n'avais pas fait la partie de ma vieille cousine et grondé son chat; et si en me donnant le dîner qui me convient le mieux, elle n'avait pas murmuré dix fois contre la bizarrerie de mes goûts, elle ne serait pas contente de sa journée. Enfin, l'un de nous deux deviendrait un ange, que l'autre trouverait quelque chose à lui reprocher; mais quand le premier de nous deux mourra, je ne sais pas ce que le survivant deviendra sur la terre.

DU BONHEUR.

Les gens heureux, dit Larochefoucault, *ne se corrigent guère; ils croient toujours avoir raison quand la fortune soutient leur mauvaise conduite*. Cette erreur, il en faut convenir, est assez naturelle; mais est-ce dans la vie ordinaire une chose bien

réelle, ou du moins bien commune, que cette espèce de hasard qu'on appelle *bonheur* ou *malheur?* J'ai vu que, de deux hommes qui jouaient ensemble au piquet tous les jours, le plus habile finissait toujours au bout de l'année par gagner quelque chose à l'autre.

Je ne connais qu'une seule preuve de bonheur, c'est de gagner à la loterie; mais en est-ce une de malheur que d'y perdre? Combien de gens se trouvent excessivement malheureux de ce que le 7 est sorti, qui n'y auraient jamais pensé, s'ils ne s'étaient avisés de mettre sur le 6? Est-ce la faute du sort s'ils avaient rêvé que tel numéro, tel événement ou telle démarche ferait leur fortune? Ecoutez un de ces gens-là : il vous dira que, sans un effet extraordinaire de son malheur, ses anciennes liaisons avec le ministre de la justice devaient nécessairement le faire nommer général d'armée, ou bien qu'avec ses talens connus pour enseigner la géographie aux enfans, il ne lui fallait qu'un peu de bonheur pour lui faire obtenir une place de finance.

* Voyez quel malheur est le mien,
Disait une certaine dame,

J'ai tâché d'amasser du bien,
D'être toujours honnête femme;
Je n'ai pu réussir à rien.

Voilà précisément l'histoire de bien d'autres. Celui-ci voulait être un habile homme, et n'a pu réussir à rien. Comment cela? Ses moyens étaient si bien pris, les voies si bien préparées, le moment si bien choisi! Que lui a-t-il donc manqué? Oh! rien du tout que de savoir profiter des circonstances. *Dans les affaires*, dit Vauvenargues, *nous calculons les difficultés qui viennent des choses, jamais celles qui viennent de nous*. L'un est persuadé que, dans certaines occasions, la hardiesse, la témérité même est le seul moyen de réussir. Il blâme, il méprise la timidité; c'est toujours, dit-il, la faiblesse qui nous perd. Nul obstacle ne l'étonne, nul danger ne lui paraît digne de l'arrêter; on ne parle que de son énergie, il y compte lui-même; il choisit le projet le plus hasardeux, le pousse avec vigueur, arrive au moment de l'exécution et reste court. Il a pris son élan de bien loin, et s'arrête sur le bord du fossé.

Un autre a entrepris de parvenir jusqu'à un homme puissant; il lui est nécessaire

de l'approcher; il a besoin de gagner sa bienveillance. Que de détours pour arriver à ses fins! que de moyens employés! que de soins mis en usage! Qu'il est habile! disent ceux qui le regardent de loin; cet homme-là doit réussir à tout. Il réussit en effet; il arrive près de celui auquel il a intérêt de plaire, et il déplaît. Qui est-ce qui avait songé à cela?

Cet autre bornerait son ambition à réussir auprès des femmes. Il a étudié l'art de plaire; il n'y a pas un des secrets de la galanterie qu'il ne connaisse à fond. Il en donnerait au besoin des leçons au plus habile; mais, semblable à ces acteurs qui font des élèves pour la tragédie et ne savent jouer que la farce, qu'il mette des préceptes en pratique, et il sera sifflé.

J'ai connu un homme qui avait mis toute la vie humaine en théorie; il ne faisait pas un pas qui ne fût réglé par un principe et marqué par une sottise. Il avait un procès: cherchant comment il fallait s'y prendre pour le gagner, il se dit: L'amour-propre est chez tous les hommes le côté le plus accessible; il alla donc chez un de ses juges, qui était laid et jaloux, et s'épuisa

en transports sur l'amabilité de sa femme et la beauté de ses enfans. Il en alla trouver un autre, qu'il félicita deux heures entières sur les agrémens d'une terre que ses créanciers allaient le forcer de vendre; et se trouvant à la noce d'un troisième, qui épousait la fille d'un parvenu, il le combla toute la journée de complimens sur l'ancienneté de sa maison et la pureté de son origine. A-peu-près dans le même tems, faisant sa cour à une femme qui avait un peu plus de trente ans, il établit devant elle en thèse générale, qu'on ne pouvait aimer véritablement que des femmes qui eussent passé la première jeunesse. Le lendemain il reçut son congé; et le même jour il perdit son procès, parce que, pénétré de cette maxime, que la séduction obtient plus de choses que la justice, il avait employé tant de tems à gagner son rapporteur, qu'il ne lui en était plus resté pour l'instruire. Il n'avait jamais voulu monter à cheval qu'il n'eût appris par principes les lois de l'équilibre et celles du mouvement; et la première fois qu'il mit le pied dans un étrier, tandis qu'il se rappelait ses leçons de physique, son cheval le jeta à terre et

lui cassa une jambe. Il allait par-tout se plaignant du malheur qui le poursuivait; il en avait un bien grand en effet, il était souverainement gauche.

DE LA COMMODITÉ
DE LA GLOIRE.

MES amis, c'est une belle chose que la gloire; mais à ne considérer que ce qu'elle a de bon, nous verrons que c'est aussi une chose très-profitable dans le commerce de la vie. Helvétius a dit, s'il m'en souvient, qu'on ne cherchait la gloire, comme les honneurs, comme la fortune, que pour les avantages réels, solides, matériels, qu'elle procure. Si, comme je le crois, Helvétius a dit cela ou quelque chose de pareil, il a eu tort; car ce n'est pas pour cela qu'on cherche la gloire, mais pour cela seul elle mériterait bien encore d'être recherchée.

C'était un bien beau jour chez les Romains que celui du triomphe; mais ce n'était qu'un jour.

Tous ces yeux qu'on voyait venir de toutes parts
Confondre sur *vous* seul leurs avides regards,

pouvaient bien causer de doux frémissemens ; mais de ce moment là qu'en serait-il resté le lendemain, si l'on s'en fût souvenu tout seul ? Il y a heureusement un charme attaché aux regards de la multitude ; celui qui en a été couvert en conserve un vernis qui fait briller jusqu'aux ombres du tableau. Regardez le héros rentrant chez lui ; considérez-le au milieu des siens : comme il est embelli aux yeux de ceux qui le voyaient tous les jours ! Il n'a pas fallu moins que les acclamations de cent mille personnes pour réveiller ses amis sur une foule de petits mérites dont ils étaient témoins depuis vingt ans sans les apercevoir. Quant à ses défauts, s'il en eût, ils ont changé de nature. On lui reprochait peut-être autrefois de la hauteur, des manières sèches et dédaigneuses ; aujourd'hui ce sera le sérieux, la dignité d'un homme supérieur. Mais point du tout ; son ton est commun et ses manières bourgeoises ; c'est donc une adorable simplicité. S'il entre dans une chambre en faisant une gaucherie, que de choses vous verrez dans cette distraction d'un grand homme ! s'il la répare, combien sa politesse l'élèvera encore ! Vous remar-

querez sa hardiesse à franchir un fossé; la prudence avec laquelle il conduit un cabriolet; à table, *la grâce avec laquelle il mange son pain*. Tout sera compté pour lui: tout pour lui, rien contre lui. Avouez donc que c'est une chose commode qu'une grande réputation.

Vous me direz que pour savoir tout cela, il faudrait avoir l'habitude de souper avec de grands hommes. Eh bien! descendons un peu. Voyez-vous M. de L***, il a fait un ouvrage; bon ou mauvais, ce n'est pas là ce qui m'occupe; une action, belle ou commune, n'importe; il a obtenu des succès, il a de la vogue, c'est comme s'il rêvait toute une nuit qu'il a de la gloire. Il y a d'heureux momens dans la vie, ne fût-ce que ceux où l'on rêve. M. de L*** est entré hier dans un salon, où on ne l'eût pas remarqué il y a six mois. Quand les deux battans se sont ouverts, quand son nom a retenti à la porte, il s'est fait un silence; tous les yeux se sont tournés vers lui; toutes les imaginations se sont émues. Ensuite Mme de B*** a commencé à parler à son voisin qui l'ennuie, pour que M. de L*** vît combien elle s'embellit en par-

lant. Mme de S*** a proposé d'un côté du cercle à l'autre un problême de littérature, pour que M. de L*** comprît, à n'en pas douter, qu'elle a de l'esprit. M. de G*** a fait en un quart-d'heure trois calembourgs, et M. d'I*** a décidé en cinq minutes des intérêts de trois puissances; et tout cela était pour M. de L***. Il n'avait pas encore ouvert la bouche, et il avait plus occupé, plus intéressé l'assemblée, qu'il ne l'eût pu faire en deux heures il y a un an, en déployant tout l'esprit que le ciel lui a donné, et même tout celui qu'il lui a refusé. Je ne sais pas qui est-ce qui a dit que *le martyre était un métier de paresseux :* il en aurait dû dire autant de la gloire.

Une femme d'esprit disait : *Je veux composer quelque jour un beau livre, afin d'avoir ensuite le droit d'être bête toute ma vie.* Je ne sais, pour moi, où je prendrais de quoi composer un beau livre; mais il faut absolument que je trouve à faire quelque chose de beau, qui me permette de me reposer le reste de mes jours. Il est trop difficile de se pousser dans le monde. Il vaut mieux y parvenir d'un élan;

on n'a plus qu'à revenir sur ses pas ; on trouve son chemin tout fait ; on a ses coudées franches. Comme on me trouvera poli, parce que je ne serai pas impertinent ! on m'admirera d'être simple, et enfin l'on s'apercevra que je suis modeste.

Mes amis, ayez de la gloire si vous pouvez, afin de jouir de quelque chose, de valoir quelque chose, d'être quelque chose dans ce monde. Vous ne le pouvez pas ? Eh bien ! je connais un moyen encore plus sûr : ayez cent mille livres de rente.

DE LA PÉDANTERIE.

Une certaine dose de savoir, mêlée à une certaine dose d'ignorance, voilà ce qui fait le pédant ; car n'allez pas vous imaginer que le savant soit pédant parce qu'il sait des choses que beaucoup de gens ignorent ; c'est au contraire parce qu'il en ignore que tout le monde sait. La science, quel que soit son objet, est toujours une bonne chose ; il ne s'agit que de savoir l'employer, et le pédant en ignore l'usage.

Comme le docteur Panglos qui enseignait que la bouche est faite pour cracher et le nez créé pour se moucher, il croit que les sciences n'existent que pour qu'on les étudie, non pas pour être de quelque utilité à celui qui les possède.

Je demande en général, dit Montaigne, *les livres qui usent des sciences, non ceux qui les dressent*. Le pédant au contraire passe sa vie à dresser l'échafaudage de sa science, sans jamais songer à bâtir sa maison. L'étude qu'il a faite des moralistes ne servira pas plus à le rendre sage, que ses connaissances en architecture ne le mettront à couvert de la pluie. Il n'a qu'un but en apprenant, c'est de savoir; comme l'objet de l'avare en amassant, c'est d'avoir. Le pédant étale sa science, l'avare compte son argent; mais ni l'un ni l'autre n'applique ce qu'il possède à son usage; et comme les monnaies qui ont été inventées pour faciliter les transactions et le commerce deviennent pour l'avare l'unique objet de son commerce et de ses transactions, le pédant voit dans les règles qui ont été instituées pour faciliter l'étude d'une science ou d'un art, le but même de cet

art ou de cette science. Quand M. Jourdain fait des armes avec sa servante Nicole, il se fâche de ce qu'elle le pousse en quarte, avant qu'il ait eu le tems de la pousser en tierce. Voilà le pédant; l'ordre dans lequel il a appris est pour lui l'ordre éternel des choses. S'il se bat jamais, il ne voudra tuer son homme que *par raison démonstrative.* Vantez à un professeur de sixième les richesses de la langue latine, et il vous parlera des cinq déclinaisons. Plutarque cite un beau mot de l'orateur Demades; Dacier, en le rapportant, met en note que ce mot est vraiment sublime, parce qu'il renferme l'*hyperbole*, l'*emphase* et l'*épiphase*. Est-ce parce que Dacier connaît ces trois figures de rhétorique qu'il a fait une pareille note? Non, c'est parce qu'il ne connaît pas le sublime.

Le pédant s'est appliqué particulièrement à une chose; il croit la bien savoir parce qu'il en connaît toutes les parties; mais il ne sait pas quels sont les rapports avec les autres sciences, quelle est son importance dans l'opinion des hommes. C'est le sauvage qui habite une île de quinze, de vingt, ou de deux lieues de tour, n'importe; il en

connaît parfaitement l'intérieur, saura nommer jusqu'au moindre buisson; mais il ignore que par-delà les mers existent d'autres terres plus vastes, plus habitées, plus fertiles; son île est pour lui le monde. Plus un savant est universel, plus il est simple, parce que sachant beaucoup de choses, il met naturellement chacune à sa place: celui qui n'en sait qu'une la place partout, comme celui qui n'a qu'un habit le met tous les jours; mais s'il n'avait pas d'habit, il ne sortirait pas de chez lui; si le pédant ne savait rien, il ne parlerait peut-être pas. De là vient

Qu'un sot savant est sot plus qu'un sot ignorant.

C'est qu'il est plus souvent un sot. La chose qu'il sait lui donne un point de contact de plus avec les choses qu'il ne sait pas; elle lui fournit plus souvent l'occasion de montrer combien il les comprend peu ou les applique mal. Etes-vous en discussion sur quelques vers de la tragédie de *Mithridate*, le pédant en prendra occasion de vous raconter la vie de ce prince, ses guerres avec les Romains, ses amours avec Monime, etc.; ce qui vous prouve qu'il n'a

nulle connaissance en littérature, car s'il y entendait quelque chose, il ne vous aurait pas interrompu pour vous parler d'histoire. Le pédant, en montrant ce qu'il sait, fait voir ce qu'il ignore.

Le talent du pédant est donc de tout dénaturer, de faire d'une bonne chose une mauvaise, par la manière dont il l'emploie. C'est à lui que l'on peut dire: *tu tiens hors de propos de fort bons propos*, et encore n'est-ce pas toujours.

Le pédant de collége n'est un pédant que dans le monde; au collége c'est un savant. Ce qu'il dit de ridicule au milieu d'un cercle, serait excellent dans sa classe. Que manque-t-il aux maximes de religion, de prudence, de tempérance, de respect filial, que cet homme grave nous débite avec tant d'emphase, soit qu'il mange, boive, joue ou se promène? Il ne leur manque rien que d'être adressées tête-à-tête à un jeune homme qui serait au moment de s'écarter de ses devoirs.

Elise possède au plus haut degré le *savoir vivre;* elle n'ignore pas un usage, n'oublie pas une étiquette; vous vivrez vingt-cinq ans avec elle sans avoir à lui

reprocher une impolitesse, une distraction, ni une inconvenance. Elise va voir Lucile, qui vient de perdre, par un accident tragique, un mari qu'elle adorait; depuis trois jours que ce malheur affreux l'a accablée, Lucile n'a pas pris de nourriture, n'a pas quitté les vêtemens qu'elle avait alors, non plus que le siége sur lequel elle s'est assise. En sortant de chez elle, Elise déclare à une de ses amies qu'elle est scandalisée de ce que Lucile, veuve déjà depuis trois jours, n'a pas encore pris le deuil. C'est qu'Elise sait très-bien que, quand on perd son mari, on prend la laine et la coiffe; mais elle ignore qu'on puisse être au désespoir.

Le maître d'hôtel du président Hénault disait, après avoir vu souper M. Hume: *Ce peut être là un grand homme; mais quant à moi, je ne conçois pas ce qu'on trouve à admirer dans un homme qui mange des petits pois avec son couteau.* Ne parlez pas à Elise des vertus de Cécile, qui cause trop haut et rit trop fort; et si vous lui entendez répéter le mot d'*indécence*, soyez sûr qu'elle raconte que L*** s'est présenté au bal en bottes. Elise joint

peut-être à cela des connaissances importantes dont elle ne parle pas, et une conduite régulière dont elle ne s'est jamais vantée. Le général d'armée peut fort bien être simple sur ses batailles, et attacher un prix ridicule à la pureté de son langage; tel homme a brillé dans les ambassades et s'est tiré avec honneur de plusieurs négociations difficiles, qui est pédant sur la manière de tirer ses bas.

Les différentes pièces qui composent les *Fragmens de morale*, à l'exception des deux lettres signées M, sont écrites par la personne qui est désignée dans ces *Mélanges* par la signature P.

COMMENTAIRES INÉDITS

SUR

LES ŒUVRES D'HORACE,

Par l'abbé Galliani.

Quand on pense à la foule des savans hommes qui se sont occupés à commenter, éclaircir, interpréter et traduire les ouvrages d'Horace, on a peine à se persuader qu'il soit possible d'y répandre encore de nouvelles lumières; mais qu'on lise tous ces commentaires, et l'on cessera d'être surpris que l'érudition la plus vaste échoue quelquefois contre une simple tournure, et que souvent même loin de lever les difficultés, elle ne serve qu'à les multiplier et les accroître.

Pour bien entendre les anciens, il ne suffit ni de lire beaucoup de manuscrits, ni de les comparer ensemble, ni d'accumuler les citations et les passages; il faut sur-tout avoir profondément réfléchi sur le genre dans lequel se sont exercés les auteurs qu'on veut expliquer, sur le tour d'esprit et d'imagination qui leur est pro-

pre, sur les circonstances où ils se trouvaient en écrivant, sur les motifs qui les déterminaient, sur la fin qu'ils avaient en vue; il faut encore connaître la religion, les mœurs et les usages de leur tems, les finesses de leur langue, et plus encore le rapport de leur langue avec leurs mœurs. On ne peut se dissimuler que l'Italien n'ait à cet égard de grands avantages sur les autres nations. La plupart des objets qui l'environnent, les monumens, les inscriptions, tout lui présente sans cesse et l'occasion et les moyens de s'instruire des usages et des coutumes des anciens habitans de son pays. Il y a plus: sa langue, qui essentiellement est à-peu-près la même que celle du peuple chez les Latins, l'invite et le conduit naturellement à connaître la valeur précise de plusieurs des mots, des expressions et des tournures qu'il emploie; c'est-à-dire, à se former une idée juste des choses et des pensées dont ces mots et ces expressions étaient l'image; tandis que ce qui lui reste des usages et des coutumes des Latins le met à portée de mieux saisir le caractère de leur langue, et conséquemment la vraie signification de quel-

ques-unes des tournures et des expressions qu'elle renferme. Cependant, soit qu'on n'eût pas l'esprit assez philosophique pour apercevoir le parti qu'on pouvait tirer de ces deux moyens, soit qu'on ne fût pas pourvu des connaissances nécessaires pour la mettre en œuvre, personne, même parmi les Italiens, ne s'était encore avisé d'en faire usage ; l'auteur du manuscrit dont nous allons rendre compte, est le premier de cette nation et de tous les commentateurs en général, qui l'ait entrepris. On sera frappé sans doute de l'étendue et de la profondeur de son érudition, de la finesse de ses vues presque toujours neuves, du bonheur de ses conjectures dans le petit nombre des cas où il est réduit à conjecturer, de la vérité de ses applications, et sur-tout de l'esprit philosophique qui, pour ainsi dire, plane sur toutes ses connaissances. Il ne se consume point en pénibles efforts pour expliquer ce qui n'a pas besoin d'explication; au lieu d'emprunter, à l'exemple du commun des commentateurs, des secours étrangers pour éclaircir le texte, il se sert du texte même pour éclaircir un point d'histoire, de religion, de gouver-

nement, de morale, important ou inconnu. Ce qu'il y a de plus étonnant encore, c'est que ces commentaires, que le plus modeste des *érudits* publierait comme le fruit de plusieurs années de sueurs et de veilles, aient été le produit facile et rapide de quelques momens de loisir et de délassement, dont l'auteur était loin de tirer vanité. Paresseux et peu jaloux de la réputation littéraire, il n'a consenti à confier ses idées au papier, qu'à la condition qu'on lui enverrait un copiste qui écrirait sous sa dictée.

Je ne me suis arrêté, dit-il dans sa préface, qu'aux endroits dont le sens a échappé à *la plupart* des commentateurs: peut-être, ajoute-t-il, devrais-je dire, *à tous;* mais pour généraliser ma proposition, il faudrait les avoir eus sous les yeux; et je n'ai eu ni l'envie ni le loisir de faire cette confrontation.

Ensuite il cherche à expliquer comment il est possible qu'il y ait encore tant de choses neuves à dire sur un auteur qui, après les livres sacrés, est celui de tous dont on a donné le plus d'éditions. Il en trouve plus d'une raison.

1.° On a perdu la véritable tradition concernant les faits et les anecdotes relatives aux œuvres d'Horace. L'auteur fait voir à ce sujet que les anciens scoliastes ont forgé les prétendus faits qu'ils nous ont transmis, et qu'on ne doit pas faire plus de cas de ces prétendues anecdotes que de la légende dorée, ouvrage du même siècle. Les titres des odes sont encore de la façon des scoliastes, et doivent être mis sur la même ligne ; enfin, dans le cours de l'ouvrage, il expose différens passages dont le sens a été visiblement altéré, soit par une fausse ponctuation, soit parce qu'on n'a pas su séparer les mots lorsque l'usage de les séparer a commencé.

2.° Les commentateurs modernes se sont faits un devoir de marcher scrupuleusement sur les pas des scoliastes, et se sont égarés avec leurs guides.

3.° On n'a pas pénétré assez avant dans les mystères de la langue latine ; on s'est souvent contenté de consulter les lexiques très défectueux que nous avons ; de sorte qu'on a saisi en gros le sens de certains passages, mais il s'en faut bien qu'on ait saisi toutes les finesses.

4.° Le rapport des langues modernes avec la latine leur mère, a trompé les traducteurs, qui se sont imaginés que pour bien traduire il suffisait d'employer le mot de la langue moderne dérivé de l'ancienne, sans réfléchir à tout ce que le mot avait subi d'altérations. Ainsi on a traduit *necessitas* par *nécessité*, au lieu de dire *la mort*; *ludus*, par *jeu*, au lieu de dire *combat de gladiateurs*; *honos*, par *honneur*, quoiqu'il eût fallu le rendre par le mot *charge*; *arrogans*, par *arrogant*, lorsqu'il aurait fallu dire *inflexible*.

L'auteur termine sa préface par quelques réflexions sur l'antiquité des manuscrits d'Horace qui nous restent; l'opinion qu'il avance à ce sujet est toute neuve : il soutient qu'on ne doit avoir aucune obligation aux moines, de la conservation des auteurs profanes, et qu'il faut leur savoir gré tout au plus de n'en avoir pas détruit tous les exemplaires. Il fonde son sentiment sur ce qu'il n'existe aucun manuscrit d'auteurs de la belle antiquité, qui soit du 7.e, 8.e ou 9.e siècle, tems qu'on peut regarder comme le vrai règne des moines. Les manuscrits de ces auteurs commen-

cent à paraître en foule sur la fin du 10.e siècle, et au commencement de l'onzième, époque de la renaissance des lettres. L'auteur prétend que les ouvrages même des auteurs les plus célèbres n'étaient alors réduits qu'à un ou deux exemplaires, d'où sont tirées toutes les copies qui nous sont parvenues: ainsi lorsque dans l'exemplaire ancien il s'est glissé quelque faute de copiste, la faute a dû se retrouver dans les manuscrits qui nous restent. Ce système explique assez ingénieusement beaucoup de faits concernant la critique des anciens livres, mais nous ne le croyons pas à l'abri de fortes objections.

Ode première.

L'auteur remarque que cette ode n'a été composée par Horace, que lorsque ce poëte prit le parti de publier les deux premiers livres de ses odes, qu'il dédia à Mécénas. La dernière ode du second livre est par la même raison adressée à Mécenas; elle tient lieu de conclusion; *di chiusa*, disent les Italiens; ces deux odes s'expliquent réciproquement l'une par l'autre.

Dans la première, Horace sollicite le suffrage de Mécénas, à qui il soumet ses poésies ; dans la dernière, il se félicite de l'avoir obtenu, et se promet l'immortalité.

L'auteur prétend de même que la première ode du troisième y tient lieu de preface, et la dernière, de conclusion ; il ne craint pas d'affirmer que ce sont là les seuls livres d'odes que le poëte ait publiés de son vivant. Passons au détail de l'ode première.

Horace y expose les différentes passions des hommes. Les commentateurs n'ont pas senti l'ordre que le poëte a mis dans ce tableau, aussi n'y ont-ils presque rien vu. Le poëte commence par la passion dominante des rois, des princes, des tyrans, en un mot des grands seigneurs de la Grèce ; de là il vient à celle des patriciens et des personnes du premier rang chez les Romains. Il passe ensuite à l'objet de l'ambition des familles du second rang de Rome, *equestris ordinis* : puis il détaille les différentes inclinations des simples particuliers, tels que le cultivateur, le marchand, l'homme vivant de son bien, le soldat, le chasseur ; il finit par exposer la sienne.

Cette gradation est tout-à-fait naturelle et pleine de finesse.

L'auteur prétend que le vers:

Terrarum dominos evehit ad deos,

doit se rapporter aux rois de la Grèce, dont la passion dominante fut dans tous les tems de briller aux yeux de leur nation, en remportant la victoire dans les jeux olympiques. Cette explication est neuve; les commentateurs n'ont pas fait attention que du tems d'Horace il y avait de grands rois grecs dans l'Asie mineure; que la nation grecque, quoique soumise aux Romains, formait un peuple à part; qu'elle avait ses mœurs, ses coutumes, sa langue et ses lois particulières et propres; qu'elle jouissait encore d'une partie de sa liberté, et surtout de l'estime et de la bienveillance de ses vainqueurs. Parce qu'on a affaire à un écrivain romain, on n'a vu que le peuple romain dans le monde. L'auteur explique à ce sujet un passage de la seconde satyre du premier livre (v. 86), dont le vrai sens n'avait pas encore été saisi:

Regibus hic mos est, ubi equos mercantur, opertos
Inspiciunt, ne, si facies, ut sæpè, decora
Molli fulta pede est, emptorem inducat hiantem, etc.

On n'a pas vu pourquoi Horace chargeait les rois plutôt que les autres hommes, du soin d'acheter des chevaux ; d'ailleurs il a paru peu naturel que dans ces sortes d'acquisition les rois préférassent la force à la beauté; mais l'auteur fait voir que ceci a trait à la passion des rois grecs pour les courses des chevaux; il ne faut donc pas s'étonner qu'on mît tant d'importance et de précautions dans le choix et l'achat des coursiers. Il dit assez plaisamment à ce sujet qu'un traducteur qui voudrait rendre la chose par la chose, pourrait traduire, *Regibus hic mos est*, etc., *les lords sont dans l'usage*, etc. On connaît la passion des seigneurs anglais pour cet exercice, ainsi que l'importance et l'éclat des courses de *Newmarket.*

Illum si propria condidit horreo, etc.

L'auteur fait voir qu'il n'est question ici ni de la passion du cultivateur, ni de celle du marchand, mais du bonheur des financiers, *publicani.* Cette place répondait à-peu-près à celle de nos fermiers généraux : les grandes entreprises leur étaient confiées, et ils y faisaient des profits im-

menses. La plus considérable était la fourniture des bleds; car on sait que chaque citoyen romain recevait *gratis* autant et même plus de bled qu'il ne lui en fallait pour nourrir sa famille. Les tributs des princes et des villes conquises, les cens et et les dîmes que la république avait imposés sur les terres qu'on avait distribuées, d'autres terres qu'elle s'était réservées et qu'on donnait à bail, enfin quelques gabelles formaient les fonds des revenus de l'empire romain, dont la dépense la plus considérable était sans doute cette fourniture de bled dont l'auteur vient de parler.

Le peuple romain, *peuple vraiment roi*, a été le seul qui se soit fait payer à lui-même les tributs qu'il avait imposés aux nations conquises; bien différent en cela des nations conquérantes modernes, qui n'ont obtenu de leurs victoires qu'une surcharge d'impôts et de dettes.

Gaudentem patrios findere sarculo
Agros; Attalicis conditionibus
Nunquàm dimoveas, ut trabe Cypriâ
Myrtoum, pavidus nauta secet mare.

Tout ce passage a été peu entendu.

Il ne s'agit point ici, comme l'ont cru tous les commentateurs, de *s'embarquer sur un frêle vaisseau pour y affronter tous les dangers de la mer.* Quelle merveille y aurait-il à refuser de *s'embarquer sur un frêle vaisseau pour y affronter des dangers?* Horace [illegible] au contraire qu'on ne persuaderait pas pour tout l'or du monde à l'homme qui cultive tranquillement ses terres, de s'embarquer sur un vaisseau, la construction en fût-elle excellente, et ne s'agît-il que d'un petit trajet.

ODE SECONDE.

L'époque de cette ode, d'où dépend l'explication de toute la pièce, a grandement exercé la cervelle des commentateurs. L'auteur du manuscrit la fixe à l'année d'après la bataille de Philippes, deux ans après la mort de César. On explique par-là pourquoi l'inondation du Tibre n'est pas comptée par les historiens au nombre des malheurs dont la mort de César fut accompagnée; pourquoi Horace se plaint de ce Dieu; pourquoi ce poëte dit que Jupiter n'approuvait point cet excès de complaisance du Tibre pour sa femme Ilia,

L'auteur remarque ensuite jusqu'à quel excès d'erreur et de délire l'adulation avait porté les Romains, au tems d'Horace. Ils virent dans la personne d'Auguste, un des grands dieux du ciel nouvellement descendu sur la terre, et s'y montrant sous une figure humaine. Auguste fut regardé comme le dieu Mercure. Ceci fournit à l'auteur l'explication de deux passages auxquels on n'avait pas même fait attention. Celui de l'Ode septième du livre II est le plus frappant. Horace, après avoir dit à son ami Pompeius Varus, qu'ils s'étaient trouvés ensemble à la bataille de Philippes, ajoute :

Sed me per cohortes Mercurius celer
Denso paventem sustulit aere.

L'auteur croit, avec raison, qu'il y a ici une allusion fine à Auguste, qui attira Horace dans son parti après cette fameuse bataille.

L'auteur termine ses remarques sur cette Ode deuxième, par une conjecture sur les trois autres divinités invoquées par le poëte, *Apollon*, *Mars* et *Vénus*. Les interprêtes ont cru que toute cette invocation se rap-

portait à Auguste ; mais notre auteur soupçonne qu'Horace avait en vue les deux autres triumvirs, ainsi qu'Octavie, sœur d'Auguste et femme de Marc-Antoine. Quoique ce poëte se fût attaché plus particulièrement à Auguste, qui jouait le rôle principal dans le triumvirat, il ne laissait pas d'avoir besoin de la protection des autres.

Ode troisième.

L'auteur y remarque uniquement que ces vers :

> *Semotique pirius tarda necessitas*
> *Lethi corripuit gradum.*

ont été mal rendus par les traducteurs qui n'ont pas su, sans doute, que le mot *necessitas* signifie ici *mort* et non pas *nécessité*.

Ode quatrième.

Dans une partie de cette ode, Horace peint Vénus dansant avec les Nymphes et les Graces, IMMINENTE LUNA, *au lever de la lune*, dit le P. Sanadon : point du tout ; la lune était parvenue au plus haut point

de sa course, elle était au zénith quand Horace a représenté ces aimables divinités frappant en cadence la terre de leurs pieds délicats; jamais le mot *imminere* n'a signifié autre chose que ce qui est au-dessus de nos têtes. D'ailleurs, comment le P. Sanadon et les autres traducteurs n'ont-ils pas senti que leur interprétation ôtait à l'image du poëte ce qu'elle a de plus piquant et de plus gracieux? Horace n'a pas prétendu seulement donner l'idée d'un beau clair de lune; il a voulu sur-tout représenter la lune attentive, penchée et suspendant en quelque sorte sa course pour contempler les danses de Vénus et des Grâces. Si la lune est à son lever, toutes ces beautés périssent.

Ode septième.

D'après les anciens manuscrits, plusieurs critiques ont cru que cette Ode était défectueuse et même mutilée. L'auteur prouve qu'elle est entière, et démontre le peu de confiance qu'on doit avoir, à cet égard, aux anciens manuscrits; ce qu'il dit à ce sujet le conduit à rétablir l'Ode trente-

quatrième de ce livre, qui a été divisée en deux sans aucune raison.

ODE HUITIÈME.

L'auteur y prouve évidemment que les noms grecs, tels que *Sibaris*, *OEnipeus*, etc., si souvent employés par le poëte, sont des noms fictices substitués aux vrais noms dont la tradition s'est perdue. Il en faut dire autant de ceux de plusieurs femmes, *Leuconœ*, *Pyrrha* et *Neobule;* ce ne sont pas là les vrais noms des femmes à qui les odes sont adressées. Cette idée, qui nous paraît neuve, est très-ingénieusement discutée.

ODE NEUVIÈME.

Les interprêtes n'ont deviné ni la saison où cette pièce a été faite, ni le nom de celui à qui elle est adressée. L'auteur se moque, avec raison, de tous ceux qui en ont commencé la traduction par ces mots, *à Taliarque*. Ce mot, qui signifie en grec *roi du festin*, ne peut pas être le nom du jeune homme à qui la pièce est adressée.

Nouvelle raison de croire que les titres des odes ont été mis au hasard par les scoliastes.

Ode onzième.

Vina liques ; à l'occasion de ces mots, qu'on a mal traduits par *versez du vin*, l'auteur parle de la passion des Romains pour une boisson composée à-peu-près telle que notre punch, etc. par laquelle ils terminaient leurs repas. Ces remarques jettent le plus grand jour sur beaucoup d'endroits d'Horace, où il parle de cette espèce de liqueur, et qu'on a peu entendus pour n'avoir pas connu cet usage.

Ode seizième.

On a peine à comprendre comment personne ne s'est encore aperçu que, parmi les odes d'Horace, il y en a plusieurs qui furent composées pendant le séjour qu'il fit dans la Pouille, après la perte de la bataille de Philippes. L'auteur prouve évidemment ce fait; et cette ode seule suffirait pour le constater. Turnebe et d'autres commen-

tateurs ont dit d'après les vieux scoliastes : *mare Adrianum ponitur hîc pro quocumque mari.* Mais si un poëte français écrivait à une parisienne : *Madame, faites de mes couplets tout ce qu'il vous plaira, jetez-les au feu ou dans la mer Baltique;* que dirait-on de ce poëte ! Quoiqu'il soit vrai que toutes les mers sont également propres à engloutir le papier, le bon sens n'en exige pas moins que la mer qu'on propose soit celle qui est le plus à portée de la main qui le jette. Ainsi, en écrivant à une parisienne, il dirait : *jetez mes couplets dans la Seine;* s'il proposait la Loire ou le Rhin, il dirait une absurdité. Il y a donc tout lieu de croire que la dâme à qui cette ode est adressée, vivait dans une ville voisine de la mer Adriatique. Venouse, patrie d'Horace, n'en était éloignée que de sept à huit lieues : d'après cette idée, aussi neuve qu'importante, l'auteur du manuscrit redresse la chronologie des odes d'Horace, ouvrage inutilement tenté par les Dacier, les Sanadon, etc.

ODE VINGTIÈME.

Ut paterni fluminis ripæ.

Le scoliaste Acron a dit qu'Horace

avait appelé le Tibre, *paternum flumen*, par la raison qu'il prend sa source dans la Toscane, pays d'où Mécénas prétendait tirer son origine.

Tous les commentateurs modernes ont adopté cette idée; l'auteur en fait sentir le ridicule et rapporte plusieurs passages d'anciens auteurs, par lesquels on voit évidemment que tous les Romains regardaient le Tibre comme une divinité paternelle.

Galeasque et fortia corpora volves
Tibri pater,

a dit Virgile dans l'Enéide, livre VIII, vers 540. Ce seul exemple suffit sans doute pour faire sentir quel cas on doit faire des vieux scoliastes; leur ignorance dans les faits les plus communs de l'antiquité romaine, prouve évidemment que la véritable tradition s'est perdue. Cela une fois prouvé, il est clair que l'autorité des scoliastes ne doit point en imposer aux modernes.

ODE VINGT-SIXIÈME.

L'auteur examine, à l'occasion de cette ode, par quelle raison Horace, toutes les

fois qu'il veut se réjouir ou qu'il exhorte Mécénas à en faire autant, commence par dire qu'il faut oublier les affaires étrangères. Il entre dans des détails aussi curieux qu'intéressans, et démontre que Mécénas avait le département de la ville de Rome, avec celui des affaires étrangères. Ceci jette le plus grand jour sur plusieurs endroits des poésies d'Horace.

Ode vingt-huitième.

Il est incontestable que cette ode est en dialogue; d'où l'auteur conclut qu'il peut y avoir des odes dialoguées, quoique la transition d'un interlocuteur à l'autre ne se trouve ni marquée par le poëte, ni indiquée sur aucun manuscrit. Nouvelle preuve que la tradition s'était perdue dans le tems même que les manuscrits les plus anciens qui nous restent ont été écrits.

Odes trente-quatrième et trente-cinquième.

Nous ne craindrons pas de féliciter l'auteur sur l'heureuse conjecture qu'il

établit à propos de ces deux odes, qu'il croit n'en devoir former qu'une seule, divisée en deux par l'ignorance des copistes, lesquels ont pris la note marginale *Invocatio ad fortunam*, qui se trouvait à côté de la strophe *O diva*, pour le titre d'une ode.

Plusieurs gens de lettres ayant trouvé le premier extrait de ces *Commentaires*, trop abrégé et trop superficiel, nous allons revenir sur quelques-unes des odes dont nous avons déjà fait mention. Plus nous ferons connaître l'ouvrage de notre auteur, plus nous justifierons le jugement que nous en avons porté : on sentira surtout, combien est importante l'étude de l'origine et de la signification primitive des mots que nous avons empruntés de l'antiquité. C'est ainsi que le célèbre Cujas parvint à révéler tous les mystères de la jurisprudence ancienne.

Flebis in solo levis angiportu,

dit Horace à Lydie, dans l'ode vingt-cin-

quième. Pour bien entendre ce vers, il faut nécessairement avoir une idée de la manière dont étaient logés les Romains. Leurs maisons, en général, n'avaient point de fenêtres sur les grandes rues. Elles étaient construites à-peu-près comme le sont aujourd'hui les sérails des grands à Constantinople ; les fenêtres ne donnaient que sur les cours et les jardins. Mais le petit peuple, qui ne pouvait avoir ni jardin ni cour, occupait des bouts de rue, des culs-de-sac, des espèces d'enclos, tels que le cloître Saint-Honoré, le cimetière des Innocens, la cour du Dragon, Saint Jean-de-Latran, les Quinze-Vingts, etc. à Paris. Ces bouts de rue s'appelaient *Vici*, et ceux qui y demeuraient, *Vicini* : ces vicini se voyaient et se parlaient de leurs fenêtres ; il leur eût été moins difficile de se cacher les uns des autres ; aussi vivaient-ils dans la familiarité la plus intime et comme en famille. Les *vici* ou bouts de rue n'étaient guères fréquentés que par les habitans de l'enclos ; cet enclos aboutissait à la grande rue, et ordinairement il était terminé par une espèce de voûte qu'on appelait *fornex*. Il y avait aussi d'autres passages appelés *angi-*

portus, parce qu'ils étaient étroits et détournés, lesquels conduisaient à d'autres rues. Les femmes débauchées venaient pendant la nuit se placer à l'entrée du *vicus* sous le *fornex*, ou dans les *angiportus*, et c'était là qu'elles sollicitaient les passans. De là vint le mot *fornicaire*.

ODE TRENTE-SEPTIÈME.

M. L. G. à l'occasion de ces vers :

. . . Dum Capitolio
Regina dementes ruinas,
Fumus et imperio parabat,
Contaminato cum grege turpium
Morbo virorum :

observe que l'Egypte fut de tous tems le centre et la source des maladies épidémiques qui ont désolé l'espèce humaine ; soit, dit-il, qu'elle les doive à la haute Ethiopie et à l'intérieur de l'Afrique, soit que ce pays, d'une constitution unique en son espèce, en soit le foyer. Il est certain que depuis trois siècles l'Egypte nous a constamment envoyé l'horrible maladie qu'on appelle la peste. Avant ce tems-là, elle avait versé dans nos contrées toutes

ces espèces de scorbut appelées *feu sacré*, *feu Saint-Antoine*, etc., que nous avions rapportées de nos malheureuses croisades. Les mêmes régions nous avaient donné antérieurement la *petite-vérole*, et il n'est pas douteux qu'au tems d'Auguste, les Romains n'y eussent trouvé des maladies horribles et contagieuses qui leur étaient absolument inconnues.

La lépre, par exemple, et les éléphantiasis, qui n'en sont que des branches, infectaient alors l'Egypte et les provinces limitrophes. D'après ces réflexions, notre commentateur philosophe n'hésite point à affirmer que dans les deux derniers vers que nous avons cités, Horace a voulu désigner un *troupeau de lépreux vils et dégoûtans ;* et non, comme l'ont cru tous les interprêtes, sans en excepter un seul, *un tas d'eunuques décriés par les plus infames débauches.* Je ne me serais pas douté, ajoute plaisamment M. L. G., que l'amputation fût une maladie contagieuse ; d'ailleurs comment se persuader que Cléopâtre eût fait mutiler toute son armée pour aller prendre Rome ?

Venons à la dernière strophe de l'ode :

Deliberatâ morte ferocior
Sævis liburnis scilicet invidens
Privata deduci superbo
Non humilis mulier triumpho.

1.° Dans les plus belles et les meilleures éditions, on trouve deux points après le mot *ferocior ;* 2.° Tous les interprêtes et tous les commentateurs s'accordent à prétendre que par le mot *liburnis*, il faut entendre les vaisseaux dont Auguste se servit avec tant de succès dans la bataille d'*Actium*. Cette ponctuation et cette explication paraissent monstrueuses à M. L. G. Puisqu'Horace, dit-il, s'est servi du comparatif *ferocior*, l'objet de comparaison doit se trouver quelque part : où est-il ? quel est-il ? Secondement, si par le mot *liburnis*, il faut entendre des navires, des vaisseaux, comment l'épithète *sævis* pourra-t-elle lui convenir ? *Sævus*, dans la signification primitive, est la même chose que *severus ;* et comme la sévérité dégénère souvent en cruauté, le mot *sævus* prit une nuance particulière et signifia *cruel*. Or un poëte a-t-il jamais pu dire, une galiote *sévère*, un vaisseau *cruel*, et s'il

l'avait dit, eût-il été l'Horace de son siècle? En troisième lieu, comment peut-on être porté en triomphe sur des vaisseaux? Car en admettant la manière de ponctuer et d'interpréter de tous les commentateurs, il ne peut y avoir d'autre construction que celle-ci : *Deduci triumpho sævis liburnis*. *Le triomphe* était une procession religieuse qui commençait hors d'une des portes de la ville, passait par le pont triomphal, par le *circus maximus*, ensuite par la *via sacra*, et aboutissait au Capitole; c'était-là seulement où l'on triomphait. Une armée pouvait bien revenir victorieuse, mais non triomphante; le triomphe était un honneur qui n'était accordé par le sénat que lorsque l'armée et le général étaient aux portes de la ville, qu'ils en faisaient la demande, et qu'ils prouvaient leurs titres et leur droit. Il est vrai que depuis l'abolition de cette cérémonie, les mots modernes *triompher* et *triomphe*, ont acquis une signification plus étendue et équivalente à celle des mots *vaincre* et *victoire*; mais faut-il faire parler Horace comme nous parlons? et quand on connaît les usages des Romains, dire qu'Auguste menait en triomphe sur ses

vaisseaux la reine Cléopâtre, n'est-ce pas dire la plus grande de toutes les absurdités ?

D'après ces observations, M. L. G. efface les deux points après *ferocior*, et les transporte après *liburnis*. Il prouve que ce dernier mot ne désigne ni vaisseau, ni galiote, mais bien un peuple brave et féroce. Notre traducteur ajoute que long-tems après avoir fait ces remarques, il a trouvé dans le manuscrit de la bibliothèque du roi, ce passage avec la même ponctuation qu'il lui avait donnée. On y lit à la marge la note suivante : *Promptior sævis liburnis fuit ad mortem : illi enim libenter moriuntur.*

ODE TRENTE-HUITIÈME.

M. L. G. s'y plaint que les traducteurs aient rendu le mot *puer* par celui de *laquais.* Si c'est par respect pour les mœurs, dit-il, je n'ai qu'à les louer. Mais ne pouvait-on pas remarquer dans une note, que Ganimède versait à boire à Jupiter? Tout était dit dès-lors pour ceux qui veulent entendre sans bruit et sans scandale.

ODE I.re DU LIVRE II.

M. L. G. prouve très-bien qu'il n'y a dans cette ode d'autres obscurités que celles qu'y ont répandues les commentateurs eux-mêmes. D'abord il ne s'agit nullement ici de l'histoire des guerres civiles, écrite par Pollion pendant sa vieillesse dans sa retraite. Lorsqu'Horace composa cette ode, Pollion venait de triompher des Dalmates, et ne s'occupait que des moyens de réconcilier Octavien, Marc-Antoine et Sextus Pompeius, et d'amener enfin une paix générale. Notre ingénieux et savant auteur entre à ce sujet dans les détails les plus intéressans, mais trop étendus pour être rapportés dans un extrait. Nous nous contenterons d'exposer quelques-unes de ses principales observations. Pour faire sentir à quel point on a fait violence au texte, nous citerons avec lui les deux premières strophes de l'ode et la traduction qu'on en a faite :

Motum ex metello consule civicum,
Bellique causas, et vitia, et modos.
Ludumque fortunæ, gravesque
Principum amicitias, et arma.

Nondùm expiatis uncta cruoribus,
Periculosæ plenum opus aleæ
Tractas, et incedis per ignes
Suppositos cineri doloso.

M. Dacier traduit : Pollion, lorsque vous écrivez les guerres civiles qui éclatèrent sous le consulat de Métellus, que vous en expliquez les causes, etc. ; que vous parlez des vicissitudes de la fortune, que vous nous découvrez les secrets, etc. ; que vous exposez à nos yeux ces armes teintes d'un sang, etc. Où donc M. Dacier, et tous les interprêtes qui traduisent à-peu-près de même que lui, ont-ils vu ces mots : *vous écrivez l'histoire des guerres, etc. ; vous parlez, etc. ; vous exposez, vous racontez ?*

Voici la traduction littérale de ces deux strophes :

Les troubles civils, commencés sous le consulat de Métellus, les causes de cette guerre, les vices, les moyens, les coups du sort ; les ligues des chefs de parti, et des armes teintes encore d'un sang non expié, sont une matière bien délicate ; ô Pollion, vous courez de grands risques à la manier, et vous marchez

sur un feu qui couve encore sous la cendre trompeuse.

Il n'y a pas un seul mot dans ces huit vers qui désigne un historien ; tout au contraire y indique un négociateur. Le seul mot *tractas* suffirait à ceux qui connaissent bien la langue latine, pour les convaincre qu'il ne s'agit point ici d'écrire une histoire, mais d'entamer une négociation et de manier de grandes affaires ; car le mot latin *tractare* répond au mot français *manier*, et non au verbe *traiter*. Plus on avance dans cette ode, plus les raisons de notre auteur deviennent sensibles et convaincantes. On lit dans la strophe troisième, *mox ubi publicas res ordinaris* : LORSQUE VOUS AUREZ ARRANGÉ LES AFFAIRES PUBLIQUES. Comment se persuader, par exemple, qu'on ait pu rendre *ordinare res publicas* par *écrire une histoire?* M. Dacier est cependant le seul qui ait eu la bonne foi de convenir que, de quelque manière qu'on s'y prît, ces mots ne pouvaient signifier autre chose, sinon arranger, mettre en ordre la chose publique. Poursuivons : *insigne mœstis præsidium reis et consulenti, Pollio, curiæ* ; or était-ce lorsque

Pollion ne vivait que pour lui-même, au fond de sa retraite, qu'Horace l'aurait appelé l'appui des malheureux et la lumière du sénat? Mais, dira-t-on, puisque Pollion composait alors des tragédies, pourquoi ne pouvait-il pas écrire une histoire? car, si par ces mots : *paulùm severae musa tragediae desit theatris*, le poëte n'a pas voulu engager Pollion à suspendre ses compositions tragiques, qu'a-t-il prétendu dire? Ceci demande quelques éclaircissemens.

Les grandes charges qu'occupait Pollion, et les fêtes dont les triomphes devaient être accompagnés, l'obligeaient de donner à ses dépens de grands spectacles au peuple romain. Peut-être fit-il représenter des pièces de sa composition; mais rien ne nous oblige à croire que ces pièces fussent toutes nouvellement faites. Pollion pouvait les avoir composées depuis quelque tems; il n'y a qu'à lire avec attention certains passages des églogues de Virgile, pour se convaincre que Pollion s'était distingué dans la poésie, lors même qu'il commandait en Lombardie et qu'il prit Virgile sous sa protection, c'est-à-dire, trois ans avant son consulat.

Du reste, Horace ne dit pas que Pollion fit représenter ses propres tragédies ; il dit seulement que les spectacles, les tragédies que Pollion donnait au peuple romain, furent interrompus par la nécessité où il se trouva d'arranger les choses publiques et de s'occuper des affaires relatives aux troubles de l'empire romain. Horace dit dans la strophe suivante :

Jam nunc minaci murmure cornuum
Perstringis aures ; jam litui, etc.

On a cru que le poëte n'avait ici d'autre objet que de louer la chaleur et la vivacité du style de Pollion, qui peignait si fortement les choses qu'on croyait y être présent. Point du tout : il ne s'agit ici encore une fois que des négociations dont Pollion s'était chargé, et qui, quoiqu'elles eussent amené la paix, conclue d'abord à Brindes, et l'année suivante à Misène, ne laissaient pas de paraître à notre poëte inutiles et même dangereuses. Vous entreprenez, disait-il à Pollion, d'appaiser les troubles civils ; vous travaillez à arranger les affaires publiques ; l'entreprise est délicate et périlleuse ; vous marchez sur des feux cou-

verts d'une cendre perfide ; déjà vous faites retentir à mes oreilles le son menaçant des trompettes, etc. Le tableau des malheurs des guerres civiles par lequel l'ode est terminée, est une suite naturelle de la prédiction faite par Horace, que les peines que Pollion se donnait pour accommoder les deux partis, n'aboutiraient qu'à de nouvelles guerres ; dans ce moment même le poëte entendait le signal du combat, il voyait les chefs de parti couverts de sang et de poussière périr aussi malheureusement que Caton.

Après avoir prouvé que ce n'est qu'en envisageant cette ode sous le même point de vue que lui, qu'on y trouvera un ensemble, et que les idées et les images qu'elle renferme paraîtront naturelles, nobles et vraies, notre auteur examine quelques phrases qu'aucun interprête n'a encore bien entendues. Nous citerons seulement la suivante :

Paulùm severæ musa tragediæ
Desit theatris ; mox ubi publicas
Res ordinaris, grande munus
Cecropio repetes cothurno.

Les uns prétendent qu'Horace appelait

grande munus le métier de faire des tragédies ; les autres ont avancé que ces mots tombent sur l'histoire de Pollion, appelé par le poëte *grande munus*, dit M. Dacier, à cause de son importance et de sa difficulté. *Munus*, selon notre auteur, signifie originairement en latin un spectacle donné au peuple. D'une part, comme ce spectacle était gratuit, le mot *munus* vint à signifier un don, un présent quelconque ; de l'autre, comme il était donné par les édiles ou par d'autres magistrats, et que c'était là un devoir annexé à leurs charges, *munus edilitium*, le même mot désigna par la suite toutes les sortes de charges et d'emplois. C'est de la signification primitive de ce mot, que vient *munificus*, *munificentia*, etc., termes d'éloge accordés aux empereurs à cause des spectacles qu'ils donnaient au peuple.

Horace veut donc ici que Pollion suspende les représentations qu'il donnait au peuple, à l'occasion de son triomphe : vous les reprendrez, ajoute-t-il, vous nous donnerez le grand spectacle quand vous aurez arrangé les affaires publiques.

ODE TROISIÈME.

Interiore notâ Falerni. L'auteur, à l'occasion de ce passage, explique le vers dixième de l'ode trente-sixième du premier livre :

Cressâ ne careat pulchra dies notâ,

vers que M. Dacier et les autres interprêtes ont rendu par ces mots : *Que ce jour soit marqué de blanc.* Mais vainement, pour appuyer leur explication, ils nous diront que les anciens marquaient d'une raie blanche les jours heureux. Comment se peut-il que *cressa nota* signifie jamais une marque blanche ? *Cressa* est le diminutif de *Creta*, île de la Grèce, appelée aujourd'hui Candie. *Nota cressa* ne pourra donc signifier autre chose que *marque candiote*, ce qui ne forme aucun sens. Dire que cette marque blanche se faisait avec de la craie, comme l'ont prétendu la plupart des commentateurs modernes, c'est confondre le dérivatif de *Creta*, ILE, avec les dérivatifs de *Creta*, TERRE GLAISE, qui sont *creteus*, *cretosus*,

et jamais *cressus ;* absurdité d'autant plus remarquable, que l'île de l'Archipel et la terre glaise, quoiqu'ayant le même nom, n'ont entr'elles aucun rapport. On n'a pas entendu ces deux passages, dit notre auteur, parce qu'on n'a pas compris la force du mot *nota,* qui signifie ici la qualité, la cuvée, quelque chose enfin qui désigne la bonté, l'excellence du vin; il cite à ce sujet un passage de Columelle, qui jette une grande lumière sur les deux vers d'Horace; ce poëte, ajoute notre commentateur philosophe, n'a voulu dire autre chose par ce vers,

Cressa ne careat pulchra dies nota,

sinon, ne laissons pas passer ce beau jour sans boire du vin de Candie. Ces vins étaient alors aussi estimés qu'ils le sont aujourd'hui. Horace a fait plus d'une fois l'éloge du vin de l'Archipel.

Ode septième.

Sed me per hostes Mercurius celer. Ici, dit M. Dacier, Horace fait allusion aux combats décrits par Homère, où les com-

battans étaient souvent enlevés par les dieux. Le poëte dit l'avoir été par Mercure, le protecteur des gens de lettres. Cela peut être, dit notre auteur; mais qu'on se souvienne que dans l'ode 2.e du livre 1.er, il a reconnu le dieu Mercure dans la personne d'Auguste, et l'on sentira toute la finesse de l'allusion que fait Horace.

Funde capacibus unguenta de conchis. Les commentateurs, les traducteurs savent parfaitement bien que le mot *unguentum* signifie *onguent, parfum, liqueur odoriférante;* mais aucun d'eux n'a su que ce mot signifiait encore une liqueur, une espèce de sirop ou d'opiat, dont les anciens se servaient pour faire des boissons composées qui leur tenaient lieu de ratafias.

Les anciens, avant de se mettre à table, allaient au bain, parfumaient leurs cheveux, et mettaient une couronne sur leur tête. Au commencement du souper, ils buvaient comme nous du vin d'ordinaire, et comme nous, ils faisaient apporter au dessert des vins muscats, liqueureux; ceux des îles de l'Archipel étaient les plus estimés, comme ils le sont encore à présent.

le repas était terminé par une espèce de boisson composée, qu'on pourrait comparer au *punch* des Anglais. Pour cet effet, ils prenaient des vins âpres et épais, qui tout purs n'auraient pas été potables. C'était là en quelque sorte leur *rum* ou leur *rack;* ils en faisaient la base de la boisson. Les vins Cécube et Falerne étaient principalement destinés à cet usage. Quelquefois, par un raffinement de volupté, ils y mêlaient une bouteille de vin muscat grec; enfin ils versaient dans ce vin Cécube le sirop, ou pour parler plus exactement, l'opiat dont nous venons de parler, qu'ils appelaient *unguentum*, et qui était composé de miel et de graine de pavot, en y mêlant quelques odeurs. Celle des roses était la plus communément employée; on éparpillait les feuilles de la fleur dans la tasse où se faisait la boisson, et qu'on appelait *concha*. On délayait ce mélange, ce qui s'appelait *liquare vina;* on le passait à travers une espèce d'écumoire, et on le buvait tantôt chaud et tantôt à la glace. C'est toujours de cette espèce de boisson qu'Horace veut parler.

En revenant sur ces Commentaires, je dois déclarer que je ne prétends ni défendre, ni adopter les opinions du commentateur. Parmi ses explications et ses conjectures, peut-être en est-il qui paraîtront gratuites et quelquefois même forcées; mais on ne peut nier, ce me semble, qu'il n'y en ait beaucoup d'heureuses, et qu'elles ne soient toutes ingénieuses et savantes. Enfin je ne crains point de mettre l'auteur au nombre des écrivains dont les erreurs sont souvent utiles, et qui éclairent alors même qu'ils se trompent.

Les remarques dont je vais donner l'extrait, roulent sur l'épître d'Horace aux Pisons, épître que les scoliastes ont jugé à-propos d'appeler *Art poétique*. De tous les ouvrages d'Horace, c'est, au sentiment de notre commentateur, celui qui a le plus souffert de l'ignorance et de la témérité des traducteurs et des interprètes. Ce qui a le plus contribué, dit-il, à répandre de l'obscurité sur les poésies d'Horace, c'est la perte des astériques, qui, dans les satyres et dans les épîtres, désignaient le dialogue, et qui, dans cette épître aux Pisons, devaient marquer le passage d'un sujet à

l'autre et les limites de chaque précepte, ou, si ces signes n'existaient pas, la perte de la tradition qui les suppléait. C'est donc à rétablir cette tradition que notre commentateur a cru devoir sur-tout s'appliquer.

Horace commence par recommander la simplicité et l'unité. Les vingt-trois vers qu'il emploie à développer ce précepte n'ont besoin ni d'explication ni de commentaires; il faut excepter le quinzième, qu'on n'a point encore entendu; par ces mots *purpureus pannus*, Horace désigne, non pas un lambeau de pourpre, mais une espèce de *falbala* dont les femmes de son tems garnissaient leurs robes, comme on peut le remarquer dans les figures du premier volume d'Herculanum:

Et fortasse cupressum
Scis simulare. Quid hoc, si fractis enatat exspes
Navibus, ære dato qui pingitur?

Il ne paraît pas que jusqu'à présent on ait bien saisi le sens de ces vers. S'il fallait s'en rapporter aux traductions qu'on en a données, Horace n'aurait fait que se répéter; ce n'est point là sa manière. Horace

vient de proscrire les ornemens, lorsqu'ils sont déplacés, lorsque l'écrivain les prodigue sans choix, sans discernement; il les condamne bien plus encore, lorsqu'ils sont en contradiction avec le sujet. « Que m'importe le talent que vous avez de peindre « parfaitement un cyprès, arbre triste et « de mauvais augure; si dans le tableau « que je vous demande, tout doit respirer « une joie excessive et inattendue; si je « veux que vous me représentiez me sau« vant à la nage, après avoir vu mon vais« seau mis en pièces, devenir le jouet des « vagues? » Voilà, selon M. L. G., ce qu'Horace a voulu dire.

Dans les vers suivans, Horace ne revient plus, comme M. Dacier l'a cru, sur son premier précepte. Observez la marche de notre poëte: il veut d'abord que, dans quelque sujet que l'on traite, il y ait simplicité et unité; ensuite il condamne les beautés mêmes lorsqu'elles sont déplacées, et plus encore lorsqu'elles contrarient le sujet; enfin il remarque que la crainte d'une faute jette souvent dans une autre, et il prend pour exemple un poëte qui, craignant d'avoir choisi un sujet trop sim-

faire une statue, pourra bien rendre les ongles et les cheveux ; mais il ne fera d'ailleurs qu'un ouvrage imparfait et ridicule, parce qu'il n'est point en état de composer un ensemble.

In verbis etiam tenuis cautusque serendis. Ce précepte s'étend jusqu'au vers soixante-treizième, et a pour objet la création de nouveaux mots dont la langue latine, alors très-indigente, avait le plus grand besoin. Il y avait dans ce tems-là, comme aujourd'hui, des contestations très-vives sur cette matière entre les hommes de génie, et ces écrivains bornés et timides que nous appelons *puristes*. Auguste se mêla de la dispute, et malgré sa puissance, il se vit contraint d'avouer qu'il lui était plus facile de faire un consul qu'un mot. Cicéron, Horace, Tite-Live étaient du parti des non puristes, et devinrent cependant les modèles de la langue et du style : il en a été de même en Italie où, malgré les fureurs et les persécutions de la *Crusca* ; l'Arioste, le Tasse, le Bembe, le Tassoni, et plusieurs autres auteurs non toscans, sont devenus écrivains classiques.

Res gestae. Ceci regarde la mesure des vers convenable à chaque sujet. Horace soumet sa langue aux mêmes lois que les Grecs avaient prescrites à la leur.

Hunc socci cepêre pedem grandesque cothurni
Alternis aptum sermonibus, et populares
Vincentem strepitus, et natum rebus agendis.

Voici comment M. L. G. veut qu'on traduise ce passage : la comédie et la tragédie ont adopté ce vers (iambique), parce qu'il convient au dialogue ; parce que seul il peut bien rendre un bruit, un tumulte de plusieurs personnes ; parce qu'enfin il paraît fait exprès pour imiter le ton et la marche du discours dans les affaires. Horace veut parler ici, non-seulement du dialogue entre deux personnes, mais aussi de ces scènes qu'on appelle en Italie, *scènes de coups de bâton*, par lesquelles chaque acte est ordinairement terminé ; scènes bruyantes et tumultueuses, à cause du concours de plusieurs personnes que des accidens imprévus amènent. Les anciens introduisaient, à la vérité moins souvent que nous, plusieurs personnages sur la scène, et c'est alors que le discours

s'animant, devenant entrecoupé, se réduisant à des exclamations, des cris, des monosyllables, ne pouvait être bien rendu, dans un langage mesuré et asservi, que par le vers iambique. Le mot *vincere*, ajoute M. L. G., a ici la même signification que son composé EVINCERE, qui signifie *démontrer, rendre avec clarté*, etc. Ces deux mots sont quelquefois employés l'un pour l'autre; ainsi dans ce vers,

Platanusque cœlebs evincet ulmos,

EVINCERE est tout-à-faire synonyme de VINCERE comme, dans le passage dont il s'agit ici, *vincere* l'est d'*evincere* son composé. C'est comme si Horace avait dit: *Populares evincentem strepitus*. « Le vers iambique « est propre à rendre le tumulte d'une « populace ».

Descriptas servare vices, etc. Ni les commentateurs, ni les traducteurs n'ont pénétré la vraie signification de ce vers. Le mot *descriptus*, pris ici dans son vrai sens, est de la plus grande élégance. *Describere* signifie *marquer une limite, tracer une ligne de séparation qu'il n'est pas permis de passer*. Ainsi par *descriptas vices*, il

faut entendre *les bornes marquées*, *les lois établies*, etc.; d'où l'on voit que ces vers ne sont autre chose que la conclusion du discours précédent. Horace a porté des lois sur sur la versification ; il a tracé des lignes limitrophes entre les différentes mesures du vers ; il a assigné l'hexamètre au poëme épique, l'hexamètre avec le pentamètre à l'élégie, l'iambe aux deux genres de drames, etc. Il termine tout ce discours en disant : Si je ne connais pas les lois ou si je ne veux pas les observer et rester dans les bornes sagement prescrites, je ne mérite pas le nom de poëte.

Operumque colores. *Opus* signifie proprement en latin une entreprise de bâtiment. *Opus Julium*, *opus Pilarum* (le port de Baïes, le mole de Pouzzole) Or, les ornemens et les peintures sont aux bâtimens ce que les vers sont aux poëmes. Chaque édifice, chaque appartement demandent des ornemens qui leur soient propres et convenables; de même chaque genre de poëme doit avoir sa mesure de vers particulière. On sait que les Romains n'avaient point de tapisseries, et qu'ils faisaient peindre les murailles; ainsi le peintre de ces

tems-là devait posséder parfaitement ce qui fait aujourd'hui la science de nos tapissiers.

Après avoir parlé de la mesure du vers, Horace passe au style[1]. Il dit qu'en général la tragédie doit être écrite d'un style grand et noble ; il remarque en même-tems que, dans certains cas, les vers doivent être plus doux, plus touchans que sublimes ; et c'est ainsi qu'il faut entendre le vers :

Non sâtis est pulchra esse poemata, dulcia sunto.

Le poëte traite ensuite des caractères dramatiques, et il commence par ceux de la tragédie[2]. Les sujets de tragédies étaient autrefois tous puisés dans la mythologie, c'est-à-dire, dans une vieille histoire, convertie en doctrine de religion. Ces sujets étaient connus de tout le peuple, parce qu'ils faisaient partie des élémens de l'éducation religieuse. Il ne faut donc pas s'étonner qu'Horace ne recommande rien tant que de se conformer, pour les caractères, à la tradition ancienne. Ce précepte était alors très-sage et très-nécessaire. La

[1] *Versibus exponi*, etc.
[2] *Aut famam sequere*, etc.

tragédie ne tenant plus aujourd'hui à la religion, à notre croyance, est plus libre encore que la comédie. On invente jusqu'au sujet; on place la scène où l'on veut; on altère, on change les mœurs, les tems, les usages; et pourvu que ces libertés produisent de l'intérêt, on est sûr d'être applaudi. Mais s'il nous était permis de mettre les apôtres sur la scène, et que nous entreprissions de changer à notre gré leurs discours, leurs réponses, leurs situations, leur de genre mort, ne serions nous pas sifflés par la multitude?

Horace permet cependant d'ajouter des seconds rôles qui soient de pure invention. Cette liberté exista même chez les Grecs, quoiqu'ils respectassent infiniment la mythologie, comme étant leur histoire propre et particulière. Mais en tolérant l'introduction de pareils personnages, le poëte veut que leur caractère soit soutenu. Il ajoute tout de suite:

Difficile est propriè communia dicere: tuque
Rectius iliacum carmen deducis in actus
Quam si proferres ignota indictaque primus.

Ces vers sont devenus fameux par les efforts singuliers qu'ils ont fait faire aux

commentateurs. De quelque manière qu'on les explique, on ne peut y trouver un sens raisonnable. *Dicere propriè communia*, n'est point *dire des choses communes avec élégance*, les mots *proprius* et *propriè* n'ont jamais eu cette signification; mais si par *propriè* il faut entendre *d'une manière qui nous soit propre*, comment, après avoir dit qu'il est difficile de dire des choses communes et générales d'une manière qui nous soit propre et particulière, Horace ajoute-t-il immédiatement après qu'il vaut mieux prendre son sujet, ses caractères dans l'Iliade, c'est-à-dire, puiser dans une source commune, que d'en créer de nouveaux? Notre commentateur est persuadé qu'il y a faute dans le texte, et propose pour la première fois une variante; au lieu de *difficile est propriè communia dicere*, il croit qu'on doit lire: *difficile est proprium communi addicere*. Il justifie sa leçon, par l'usage où l'on était autrefois d'écrire en abrégé la syllabe *um* lorsqu'elle terminait le mot, et par l'ignorance des copistes, qui ont pris le dernier élément, marqué d'un trait d'abréviation, pour un *é* accentué. Quant au reste de la

variante, personne n'ignore que chez les anciens les mots n'étaient point séparés, et que jusqu'au neuvième ou dixième siècle, ils ne l'étaient pas même dans les manuscrits. On sait encore que les lettres doubles n'étaient pas représentées fidèlement; ainsi comme on a souvent écrit *comunia* au lieu de *communia*, on aura pu également écrire *adicere* pour *addicere*. En adoptant cette variante, toutes les difficultés disparaissent. *Addicere proprium communi* est une phrase très-latine et très-exacte, pour dire qu'on ajoute, qu'on donne au bien commun son bien propre. Horace appelle *biens communs* les points de mythologie, lesquels appartiennent également à tous les poëtes qui veulent s'en emparer, et il donne le nom de *bien propre* aux idées qui sont de notre fonds, de notre invention. Notre poëte veut donc qu'en mettant au théâtre des personnages connus, on conserve scrupuleusement la tradition, et que, si l'on y en introduit de nouveaux, on leur donne au moins un caractère soutenu. Mais en même tems il fait observer qu'il est difficile de bien lier les produits de sa propre imagination avec les faits mythologiques reçus

et connus, et qu'il vaut beaucoup mieux prendre son sujet, ses personnages, ses caractères, dans les ouvrages d'Homère, c'est-à-dire, dans les sources mêmes de la mythologie, que de hasarder des choses neuves et inconnues.

Ici notre commentateur revient sur ses pas; il prétend qu'on n'a jamais bien entendu les vers suivans :

Honoratum si fortè reponis Achillem
Impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
Jura neget sibi data, nihil non arroget armis.

Pour bien entendre ce passage, il faut saisir la force du mot *reponere*, qui signifie *remettre au théâtre*; de sorte qu'il ne s'agit point ici d'un projet de tragédie, mais d'une tragédie déjà faite, connue, et qui n'avait point réussi. Horace, persuadé que la pièce n'était tombée que parce que le rôle d'Achille était manqué, indique les changemens que l'auteur devait y faire.

Le mot *honoratus* ne doit pas être pris pour une simple épithète; il fait partie du titre de la pièce. Reste à savoir la raison pour laquelle un poëte tragique avait

intitulé sa pièce *Achilles honoratus*, et ce que cela signifie.

La vie d'Achille offre aux peintres et aux poëtes plusieurs différens tableaux. L'éducation d'Achille, Achille déguisé en femme par sa mère et caché dans l'île de Scyros; Achille s'opposant à Agamemnon en Tauride; la colère d'Achille; Achille pleurant la mort de Patrocle; Achille la vengeant par la mort d'Hector, etc. etc. tant de situations différentes ne permettaient pas au poëte d'intituler simplement sa pièce *Achille;* il fallait faire connaître à quel trait de la vie de ce héros sa tragédie avait rapport. Examinons à présent à quelle situation d'Achille l'épithète d'*honoratus* peut convenir.

Ce mot, pris à la rigueur, signifie une personne en charge. Comme la vie d'Achille n'offre point cette situation, il est évident qu'*honoratus* ne peut avoir cette signification dans le titre de la pièce.

Honoratus signifie encore quelqu'un qui a possédé des charges, et qui les a quittées librement et avec honneur. Ce mot n'est guères employé en ce sens que dans les inscriptions; il peut convenir à

Achille, qui, dans sa colère contre Agamemnon, se retira volontairement et ne voulut plus combattre. Alors le titre d'*Achilles honoratus* répondrait à celui d'*Achille retiré*.

Honoratus signifie enfin *comblé de présens honorifiques*, et dans ce sens il convient encore mieux à Achille. On sait qu'Agamemnon, forcé par l'armée grecque de réparer l'injure qu'il avait faite à Achille, lui rendit Briséis, et lui envoya des présens. Mais ceh éros ne reprit les armes que pour venger la mort de Patrocle.

L'auteur de la tragédie ne pouvait donc choisir un titre plus heureux que celui d'*Achilles honoratus*, pour exprimer la colère d'Achille, sa retraite et la réparation solemnelle que lui fit le chef de l'armée grecque.

> *Publica materies privati juris erit, si*
> *Nec circà vilem patulumque moraberis orbem,*
> *Nec verbum verbo jurabis reddere, fidus*
> *Interpres; nec desilies imitator in arctum,*
> *Unde pedem referre pudor vetet, aut operis lex.*

Tâchons, dit notre commentateur, d'expliquer ces vers, contre lesquels ont échoué tous les traducteurs.

plus sûr ; mais prévoyant que les poëtes latins lui représenteraient que ces sujets étaient déjà si connus, tellement maniés par les Grecs, qu'on ne pourrait guères s'en servir sans passer pour plagiaire, il prescrit les procédés qu'on doit suivre. Les ouvrages des Grecs, dit-il, sont une forêt où tout le monde peut aller couper du bois ; mais vous pouvez vous rendre propre ce qui est de droit public, et pour cet effet ne vous arrêtez point à la lisière, c'est-à-dire, à cette partie de la fable grecque que mille personnes ont traitée avant vous. Ne vous asservissez point à traduire mot pour mot ; n'allez pas non plus vous enfoncer dans la partie touffue, où il n'est pas permis d'entrer et dont vous ne pourriez sortir sans honte ; c'est-à-dire, n'allez pas prendre à un auteur grec non seulement son sujet, mais même son intrigue, son dénouement, les choses enfin dont on ne saurait s'emparer sans se rendre coupable de plagiat.

Les mots *moraberis* et *referre pedem*, avaient bien fait sentir aux traducteurs qu'Horace se servait ici d'une métaphore ; mais les mots *materies*, *patulum orbem*,

desilies in arctum, *operis lex*, leur étant absolument inconnus, ils n'ont pu en pénétrer l'énergie. *Materies*, comme on l'a déjà dit, signifie LE BOIS; *orbis*, la LISIÈRE, partie abandonnée aux passans et presque toujours dégarnie; *desilire in arctum*, c'est *sauter dans la réserve*, dans la partie touffue du bois; *operis lex*, ce sont les *lois de la coupe*. Notre commentateur remarque qu'il est dans la manière d'Horace, de prendre une comparaison, de la quitter tout-à-coup, ensuite de la reprendre. Cette observation est juste et confirmée par plusieurs exemples. La langue française, dit-il, n'adopte point de tels procédés; mais qu'y a-t-il d'audacieux qui soit adopté par cette langue?

Scriptor Cyclicus; POETE FORAIN. C'est le vrai sens de ce mot. L'Italie est encore pleine de ces poëtes qui vont de foire en foire chantant des vers et des impromptus, et finissant d'ordinaire par exciter la générosité de leurs auditeurs.

Jusqu'au vers 135, Horace n'a point changé de matière; il a constamment parlé du choix du sujet, soit qu'on l'empruntât des Grecs, soit qu'on le tirât de sa propre

imagination. Actuellement il s'agit, non du style, comme l'ont cru quelques-uns, mais de la conduite et de l'intrigue du poëme, soit épique, soit tragique. C'est pour n'avoir pas compris le véritable objet des préceptes que donne ici le poëte, qu'on s'est persuadé qu'il n'y avait dans cette épître nulle méthode, nul ordre. Ainsi l'on a cru que la critique qu'Horace fait de ce vers :

Fortunam Priami cantabo et nobile bellum,

ne tombait que sur le faste et l'enflure du style. On n'a pas senti qu'après avoir parlé du sujet, il fallait traiter de la conduite, et que c'est de la conduite en effet qu'Horace veut parler ici. Son premier précepte est qu'il ne faut pas, dès l'exorde même, donner en quelque sorte l'épilogue du poëme, en expliquer tout le plan, en un mot faire tomber l'intérêt en satisfaisant d'avance la curiosité du lecteur. Voyez l'exorde de l'Iliade et celui de l'Odyssée ; Homère n'a garde d'y révéler quel sera le plan de son poëme, ni quel en sera le dénouement. Si dans l'Iliade ce poëte avait commencé par dire : *Je chante la colère d'Achille, qui, forcé par l'orgueil et l'in-*

justice d'Agamemnon de se retirer sur ses vaisseaux, refusa de combattre; ce qui causa tant de malheurs aux Grecs, que leur armée eût péri si les honneurs qu'Agamemnon fut obligé de lui rendre, et le désir de venger la mort de Patrocle, armant de nouveau son bras, il n'avait par celle d'Hector assuré la ruine de Troie.

Si Homère avait ainsi débuté, Horace l'eût blâmé et avec raison; en effet c'eût été détruire le grand et principal intérêt. Le lecteur, ajoute plaisamment M. L. G., aurait pu dire comme Sosie : *Et j'étais venu, je vous jure, avant que je fusse arrivé.* De même le début de l'Odyssée n'annonce nullement ce que le poëte va dire. Ce n'est donc pas pour la simplicité du début qu'Horace loue Homère, mais bien pour n'avoir pas prévenu la curiosité du lecteur. Et voilà ce qu'il faut entendre par ces mots : *Nil molitur ineptè, — Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem cogitat.*

D'après ces observations, notre commentateur croit être en droit d'affirmer que l'exorde du poëte cyclique, dont Ho-

race fait mention, n'est point rapporté en entier. Horace, dit-il, se contente d'en citer le premier vers, parce que de son tems sans doute le reste était très-connu. Enfin, ajoute M. L. G., ce premier vers n'est susceptible d'aucune critique juste et raisonnable; quiconque aura l'oreille faite aux vers latins sera forcé de convenir que celui-ci n'a rien d'ampoulé: donc la critique ne tombe que sur les suivans, qui ne nous sont pas parvenus, mais qui devaient sûrement contenir l'exposition, et vraisemblablement l'argument entier du poëme.

Le vers 146 et les six suivans renferment quatre nouveaux préceptes. Le premier est qu'il ne faut pas débuter par des faits qui n'ont avec le sujet qu'un rapport très-éloigné; ainsi l'on ne remontera point jusqu'à la mort de Méléagre pour raconter le retour de Diomède, ni jusqu'aux deux œufs de Léda, pour en venir à la guerre de Troie. Secondement toutes les parties de l'intrigue, tous les fils de la conduite doivent aboutir au dénouement, vers lequel il faut marcher sans s'arrêter. Sanadon se trompe grossièrement quand il fait dire à Horace, que le poëte

doit entraîner tout-à-coup ses lecteurs au milieu des événemens, comme s'ils en étaient déjà instruits. L'esprit du précepte de notre législateur est qu'on doit passer avec rapidité sur les incidens qui ne tiennent point au dénouement ; soit que les lecteurs les sachent, soit qu'ils les ignorent, loin de s'arrêter à les leur conter, il faut marcher au travers comme s'ils leur étaient connus. Troisièmement, abandonnez tout ce qui résiste aux efforts de l'art. Quatrièmement enfin, sachez mêler tellement les fictions avec les vérités que toutes les parties se tiennent et soient parfaitement d'accord.

Ces quatre préceptes, qui tombent sur la conduite, sur le fil et sur le choix des événemens, sont communs à l'épopée et au drame. Ensuite notre poëte traite plus particulièrement des règles de l'art dramatique, véritable et unique objet de cette épître aux Pisons.

Si plausoris eges aulæa manentis, et usque
Sessuri, donec cantor, vos plaudite, dicat.

Avant d'expliquer ces vers, il faut remarquer que ce qu'on appelait proprement

la scène chez les anciens, était une grande face de bâtiment qui s'étendait d'un côté du théâtre à l'autre, et sur laquelle se plaçaient les décorations. Cette façade avait à ses extrémités deux petites aîles en retour, de l'une à l'autre desquelles s'étendait une grande toile à-peu-près semblable à celle de nos théâtres, et destinée aux mêmes usages, mais dont le mouvement était fort différent; car au lieu que la nôtre se leve au commencement de la pièce, et s'abaisse à la fin de la représentation, parce qu'elle se replie sur le ceintre, celle des anciens s'abaissait pour ouvrir la scène et se levait dans les entr'actes pour préparer le spectacle suivant, parce qu'elle se pliait sur le théâtre : de manière que lever et baisser la toile signifiait précisément chez eux le contraire de ce que nous entendons aujourd'hui par ces termes.

Passons à l'explication des vers : *aulaea manere* veut dire retenir la toile, empêcher qu'on ne la lève. Alors, comme de nos jours, les pièces tombaient de deux manières : premièrement, lorsque les huées obligeaient les acteurs de se retirer et de

faire lever la toile ; secondement, quand le spectateur ennuyé sortait avant la fin de la représentation ; il y a lieu de croire qu'à des théâtres où les sorties étaient très-commodes, où il n'y avait point de voitures à attendre, on prenait souvent ce dernier parti ; d'autant qu'on évitait par-là toute espèce de dispute avec les cabales protectrices. Horace a donc voulu dire : *Si vous voulez que le spectateur arrête la toile, et s'arrête lui-même avec plaisir jusqu'à la fin du spectacle*, etc. Voilà le vrai sens de ces vers, que les traducteurs, dit M. L. G., n'ont pas même encore entendus.

Conversis studiis, ætas animusque virilis
Quærit opes, et amicitias, inservit honori.

Pour rendre fidèlement ce passage, il eût fallu bien connaître la politique et les mœurs des Romains. Le mot *amicitiae*, dans les auteurs du siècle d'Horace, ne signifie autre chose que les différens partis qui étaient les ressorts secrets de tous les événemens politiques, comme ils le sont aujourd'hui en Angleterre dans la chambre des communes. *Quaerere amicitias* n'est

donc point songer à se faire des amis; c'est chercher à entrer dans un parti ou à s'en faire un soi-même.

Aut agitur res in scenis, aut acta refertur, etc.

Il ne s'agit point ici de sauver au spectateur toute représentation atroce et barbare; Horace ne parle que des objets dont le spectacle deviendrait ridicule, au lieu d'être attendrissant ou terrible. L'action de Médée et celle d'Atrée sont révoltantes sans doute, elles font frémir l'humanité; mais qu'y a-t-il d'atroce dans la métamorphose de Progné en hirondelle et de Cadmus en serpent? Pour saisir le vrai sens de ce précepte, il n'y a qu'à lire avec réflexion le vers:

Quodcunque ostendis mihi, sic incredulus odi.

En effet, pourrait-on représenter de pareils événemens sans recourir à des moyens ridicules et incompatibles avec toute espèce d'illusion? Comment s'y prendra Médée pour mettre en pièces ses enfans sur la scène? Ne faudra-t-il pas nécessairement les escamoter, les faire tomber par un trébuchet sous le théâtre et leur substituer des poupées? Il en faut

dire autant de l'action d'Atrée ; s'il veut faire bouillir des entrailles humaines, ce sera du carton qu'il jettera dans la chaudière ; Atrée, diront les spectateurs en raillant, fait de la très-bonne colle. Il sera bien plus difficile encore de changer sur le théâtre Cadmus en serpent et Progné en hirondelle. Lors donc qu'Horace proscrit ces sortes de représentations, ce n'est point parce qu'elles sont atroces, mais parce qu'elles seraient ridicules et qu'elles dissiperaient toute illusion.

Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus.

N'appelez les dieux que lorsque dans votre drame il y aura un crime vraiment digne de la vengeance céleste. C'est ainsi, dit notre commentateur, qu'il fallait traduire ce vers. Parmi les tragédies grecques, dont la plupart présentaient de grands crimes commis par les hommes et punis par les dieux, il s'en trouvait dont le sujet était plus tranquille et plus doux. Les *Perses* d'Eschyle, par exemple, sont une espèce de fête théâtrale, donnée à l'occasion de la victoire des Grecs. L'*Iphigénie en Tauride*, d'Euripide, est encore

une pièce dont le dénouement est heureux; les dieux n'ont que faire là; rien n'y appelle leur vengeance.

Nec quarta loqui persona laboret.

Qu'il n'y ait pas plus de trois interlocuteurs, dit-on dans les traductions. Mais lorsqu'Horace écrivait cette épître, les pièces de Térence existaient; elles étaient applaudies et dignes de l'être; or dans les pièces de Térence, vous verrez beaucoup de scènes où il y a quatre et quelquefois même cinq, six et jusqu'à sept personnages. Ce précepte serait absurde dans la bouche d'un poëte qui fut l'un des plus grands admirateurs de Térence. Voici le vrai sens du passage, dit notre commentateur : *Ne donnez point un grand rôle à un quatrième personnage.*

Actoris partes chorus, officiumque virile
Defendat.

On ne sait guères mieux aujourd'hui, dit M. L. G., ce que c'était que les chœurs, dans les anciennes tragédies, que si aucune de ces tragédies ne nous était parvenue.

La tragédie grecque était un acte de

religion, dirigé et réglé par les prêtres. C'était une représentation des points les plus remarquables de la mythologie; elle mettait sous les yeux des exemples aussi merveilleux que frappans de la vengeance céleste contre les grands crimes des hommes. Elle représentait l'aveuglement, les écarts où conduisent les passions lorsqu'elles ne sont pas domptées. En excitant la terreur et l'attendrissement, le poëte voulait sur-tout inspirer au peuple l'amour des vertus et l'horreur du vice. Ainsi, pour se faire une idée juste de la tragédie grecque, il faut comparer les drames anciens, non à ceux de Corneille et de Racine, mais plutôt à ces spectacles dévots, connus sous le titre de Jeux de la Passion de N. S. J. C. L'objet principal de la tragédie grecque était donc la moralité, l'instruction. Or les poëtes et les prêtres grecs avaient parfaitement bien senti qu'il ne suffisait pas de présenter un spectacle où le vice serait puni et la vertu récompensée; il fallait de plus, en faveur de la multitude, répandre, dans le cours même des événemens, beaucoup de maximes et de sentences morales; sans quoi cette mul-

titude ouvrant les yeux et l'oreille sans faire souvent une seule réflexion, n'eût point obtenu de ces représentations l'avantage qu'on voulait qu'elle en retirât.

J'ai vu dans ma propre patrie, poursuit notre commentateur, un spectacle de la Passion de N. S., donné dans le tems d'une mission. Le théâtre était dressé sur le maître-autel; à la fin de la représentation de chaque mystère, le missionnaire prenait la parole; quelquefois même il interrompait l'action, et tâchait par ses discours d'exciter les sentimens propres du sujet représenté. Telle était à-peu-près la fonction du chœur dans la tragédie ancienne. Il était à la tragédie ce qu'est aujourd'hui l'ariette aux opéras italiens; c'était la substance de ce qu'on venait d'exposer, accompagnée de la réflexion qu'on voulait que fît l'auditeur; réflexion que peut-être il eût faite de lui-même, mais qu'il était toujours plus utile et beaucoup plus sûr de lui inspirer.

On voit évidemment par-là que les chœurs nuisaient considérablement à la vraisemblance; mais l'illusion qui, dans les spectacles de plaisir et d'amusement,

est en quelque sorte tout, n'est rien, ou pour ainsi dire rien, quand il s'agit d'instruction et d'enseignement. Voyez les fables d'Esope ; quoi de plus invraisemblable que de voir les bêtes parler ? Mais tant mieux pour la morale ; elle en brille, elle en agit davantage.

Il faut conclure de là que, lorsque les pièces de théâtre ont cessé d'avoir l'instruction pour but principal, il a fallu supprimer les chœurs. Les efforts qu'on a faits pour les rétablir sont demeurés inutiles ; 1.° parce que les chœurs nuisent nécessairement à l'illusion, laquelle fait aujourd'hui notre principal objet ; 2.° parce que ceux de nos poëtes qui les ont voulu ranimer n'ont su où il fallait les placer.

Pour donner plus d'effet au chœur, l'objet le plus important de la tragédie grecque, on crut devoir l'enrichir d'une musique plus forte et plus animée. En conséquence, le vers prit une autre forme ; la poésie lyrique fut substituée à la dramatique. Le vers iambe, qui marchait à-peu-près comme la prose, convenait merveilleusement au récitatif ; mais par cette même raison, il avait trop peu d'effet ;

au lieu que la mesure courte et vive des vers lyriques, et leur division en strophes et anti-strophes, leur donnant plus d'action et plus de chaleur, les rendaient plus aisés à retenir.

Il suit de ces observations que les chœurs des Grecs sont de véritables ariettes d'opéras italiens, ou plutôt que les ariettes de Métastasio sont de véritables chœurs, avec cette seule différence, que dans les pièces de Métastasio c'est l'acteur lui-même qui à la fin de la scène en fait l'épilogue, décide le sentiment propre de sa situation, et expose la moralité qui en résulte; et que dans les pièces grecques, tout cela se fait par un personnage pour ainsi dire idéal. Euripide et Métastasio ont écrit tous deux le récitatif en vers rapprochés de la prose, et les chœurs et les ariettes, en vers retentissans et lyriques. Tous deux ont coupé l'ariette en première et seconde parties, en strophes et anti-strophes; tous deux ont dégarni de sentences et de maximes morales le récitatif, pour les verser tout entières dans les ariettes ou dans les chœurs, et tous deux ont produit le même effet: ils ont, à la vérité, refroidi l'intérêt en affai-

blissant l'illusion; mais ils ont porté plus avant et gravé en traits plus profonds le sentiment moral dans l'esprit du peuple. Il n'y a pas dix hommes en Italie qui sachent par cœur un seul vers du récitatif des opéras de Métastasio; mais il n'y a personne qui n'en sache trois ou quatre cents ariettes. Il en était de même pour les tragédies d'Euripide; toute l'antiquité l'atteste.

Les tragédies françaises sont d'un genre absolument différent; ce genre tient le milieu entre le dialogue et le chœur. La versification du drame français n'est point assez prose, n'est point assez vers; on ne peut ni la chanter, ni la parler. Les récitatifs italiens, comme autrefois les iambes de la langue grecque, résistent à la musique proprement dite; quoiqu'ils soient notés, les acteurs, en les récitant, parlent bien plus qu'ils ne chantent. Mais les ariettes, ainsi qu'autrefois les chœurs, ne peuvent être que chantées; et telle est la nature du vers lyrique. J'en appelle, poursuit notre commentateur, aux Français eux-mêmes, qui regardent comme une chose impossible de réciter le vaudeville. En

second lieu, dans les tragédies françaises, les sentences ne sont ni renvoyées à la fin de la scène, ni chantées par le chœur; on les mêle au dialogue, lequel, par cette raison même, manque de chaleur et de précision.

Je ne décide point, ajoute M. L. G., laquelle des deux manières est préférable, ou celle d'Euripide et de Métastasio, ou celle de Corneille et de Racine. Chacune a ses défauts et ses avantages. Il y a plus d'intérêt dans les tragédies françaises; les grecques et les italiennes sont plus instructives. L'illusion est mieux conservée dans les premières : il est vrai que la versification n'y a point le naturel du dialogue; mais comme ce défaut se répand sur le corps entier du drame, il devient beaucoup moins sensible. Les récitatifs grecs et italiens sont la nature même; mais la manière dont ils sont coupés par le chœur et par l'ariette, nuit considérablement à la vraisemblance. L'action est tantôt très-animée et tantôt très-languissante. Enfin, les drames grecs et italiens appellent la musique au lieu de lui résister; pendant que les tragédies françaises sont aban-

données et réduites à leurs propres forces.

Je ne parle point ici, poursuit toujours notre commentateur, des vieilles tragédies italiennes, non plus que des pièces françaises qu'on donnait, il y a deux cents ans, à l'hôtel de Bourgogne. Le goût des enfans pour les châteaux de cartes et pour les petites chapelles, ne décide rien pour les goûts et pour les passions qu'ils auront dans l'âge viril.

Après cette digression curieuse, M. L. G. revient au vers que nous venons de citer; il croit que le poëte ne veut dire autre chose, sinon que le chœur doit prendre parti de l'accusation contre les coupables, et soutenir les devoirs de l'honnête homme et les procédés de la vertu; et c'est ce que le poëte détaille dans les vers suivans :

Ille bonis faveatque, et concilietur amicè,
Et regat iratos, et amat peccare timentes :
Ille dapes laudet mensæ brevis, ille salubrem,
Justitiam, legesque, et apertis otia portis :
Ille tegat commissa, deosque precetur et oret
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

On n'a qu'à lire les tragédies grecques pour voir qu'en effet ce sont-là toutes les fonctions des chœurs. Toujours ils blâment les vices et les coupables; toujours ils les

accusent, et jamais ils ne les défendent; toujours ils exaltent le devoir et la vertu (*officium virile*) [1]. Notre commentateur a déjà expliqué pourquoi le chœur était chargé de cette fonction; il a remarqué qu'en considération de l'importance et de l'utilité des préceptes donnés par le chœur, on lui sacrifiait la vraisemblance dans l'intrigue et dans l'action; ainsi, loin que le chœur dût faire l'office d'acteur, comme le disent les traductions, il ne devait pas même être acteur; il devait moraliser sur les événemens, et ne s'en mêler jamais. On rencontre, à la vérité, quelquefois dans les tragédies grecques, des dialogues entre quelques acteurs et le chœur, ce qui ne paraît pas s'accorder avec ce qu'on vient d'avancer; mais la difficulté disparaît si l'on veut faire attention que le personnage qui, dans les manuscrits grecs, est appelé *chœur*, ne dialogue point en vers lyriques, en vers à chanter; mais qu'il parle en vers iambes, qu'il continue enfin le récitatif. Les copistes ont mis sur le compte du

[1] M. L. G. remarque que les Latins ne pouvaient rendre le mot *vertueux*, que par celui de *virilis*, dérivé de *vir*, *virtus*.

chœur tous les vers que le poëte met dans la bouche d'un soldat, d'une femme, d'un homme du peuple. C'est ainsi que dans le chant de la Passion de N. S., on a renvoyé à l'article *turba*, non seulement les discours de la populace juive, mais tous les petits bouts de rôle, comme celui de Caïphe, d'Hérode, de Pilate, de sa servante, etc.

Neu quid medios intercinat actus
Quod non proposito conducat et hæreat aptè.

Tous les interprêtes modernes ont absolument voulu que le chœur chantât dans les entr'actes; mais il n'y a qu'à lire les tragédies anciennes, pour voir que ces morceaux lyriques ne sont ni dans les entr'actes, ni même à la fin des actes, mais au beau milieu des actes, *neu quid medios intercinat actus;* l'expression ne saurait être plus claire.

Tibia non ut nunc orichalco vincta, etc.

Notre commentateur place ici quelques observations : 1.°, dit-il, les Romains n'avaient point de déclamation qui ne fût un chant. Tous leurs vers étaient chantés; mais

ce chant, très-éloigné de la musique moderne italienne, était encore plus simple que la musique de Lully. C'était une vraie psalmodie telle qu'elle existe aujourd'hui dans nos églises ; 2.° le chant des anciens était soutenu par des espèces de flûtes de différentes longueurs, faites ou de bois ou de laiton. Il en est de même aujourd'hui, avec cette différence cependant, que toutes ces flûtes sont rassemblées, et en plus grand nombre, dans un seul instrument auquel nous avons donné le nom d'*orgue*, et que sur le théâtre latin les instrumens ne jouaient qu'à l'unisson de la voix. Horace nous explique ici les causes de la corruption de la déclamation théâtrale. Lorsque l'enceinte et la population de Rome étaient peu considérables, et qu'on n'y avait encore que de petits théâtres, le peuple assistait au spectacle comme il convient d'assister à un acte de religion, avec modestie, avec décence, avant d'avoir mangé, d'avoir bu; alors quelques flûtes de bois, percées d'un petit nombre de trous, suffisaient pour soutenir et accompagner les chœurs; mais quand le peuple romain eut étendu son domaine, et que la ville étant

plus peuplée, il fallut agrandir les théâtres, l'irréligion augmenta avec la population; le peuple, qui jusqu'alors se contentait, sur-tout dans les jours de fêtes, d'un seul repas qu'il ne faisait que le soir, commença à dîner, à boire, et même à s'enivrer avant de se rendre au spectacle. Le théâtre étant devenu plus vaste, et le parterre plus tumultueux, il fut absolument nécessaire de donner aux instrumens plus de son et plus d'étendue. Les flûtes furent armées d'un tuyau de laiton, et devinrent presque aussi bruyantes que la trompette. De plus, les instrumens, cachés jusqu'alors dans un lieu à part, furent placés sur le théâtre et dans l'endroit même où les acteurs jouaient. Ainsi, pour se faire jour au travers des instrumens, les acteurs furent obligés de forcer la voix et la déclamation; on cria au lieu de chanter. Tel est, dit M. L. G., le vrai sens des vers que nous venons de citer et des dix suivans :

Vino diurno
Placari genius festis impunè diebus, etc.

On a déjà remarqué que, les jours de fête, les Romains assistaient à jeun aux sacrifices ainsi qu'aux spectacles qu'on don-

nait en l'honneur des dieux ; mais bientôt, sous prétexte de se rendre favorables les dieux lares que chacun avait dans sa maison, l'on mangea et l'on but en leur honneur, ce qui finit par être un bel et bon repas. C'est ainsi, poursuit notre commentateur, que le jour de Pâques, en Espagne et en Italie, sous prétexte de manger les œufs et le pain béni, on fait un véritable dîné avant d'aller à la messe.

Accessit numerisque modisque licentia major.

On ne voulait point que la musique du théâtre fût trop libre, trop figurée, par les mêmes raisons qui ont engagé nos papes et nos évêques à porter des bulles et des mandemens pour bannir de nos églises la musique profane et théâtrale.

Traxitque vagus per pulpita vestem.

Ceci ne signifie point, comme l'ont cru quelques traducteurs, que l'on portait des robes traînantes. Il n'y avait point d'habillement d'homme qui fût traînant parmi les Romains. Seulement les habits de théâtre, et sur-tout ceux des danseurs, avaient quelque chose de flottant, comme des bouts de robe

qui, passant par-dessus les épaules ou par-dessous les bras, jouaient au gré du mouvement de l'acteur. Les anciens artistes ont tiré un grand parti de ces bouts flottans, dans les peintures et les bas-reliefs. Mais qu'a donc voulu dire Horace? Le voici, dit M. L.G.: Dans les premiers tems, les musiciens qui accompagnaient avec leurs instrumens la voix des acteurs, étaient séparés, cachés, comme l'est aujourd'hui notre orchestre. Mais lorsqu'on agrandit les théâtres, il fallut placer les joueurs d'instrumens sur les planches même, à côté des acteurs; leur donner des habits élégans et riches, car ils étaient devenus portion du spectacle; et pour qu'on ne les prît pas pour des instrumens eux-mêmes, les animer, les mettre en mouvement, en les faisant ou danser ou du moins marcher.

Et tulit eloquium insolitum facundia præceps.

La déclamation était devenue, comme on l'a déjà remarqué, excessivement outrée; on criait au lieu de chanter. Ce défaut se montrait d'une manière encore plus forte dans les finales des récits. Ce que les comédiens appellent aujourd'hui *coup de*

fouet, Horace l'appelle FACUNDIA PRÆCEPS, *déclamation dans sa chûte*. Un instinct naturel nous porte à appuyer toujours un peu plus sur la mesure finale de chaque vers, et sur le vers final de chaque récit. Mais il faut éviter l'excès. Autre chose est de donner à la cadence l'éclat que la nature demande, autre chose est d'imiter les convulsions de la prêtresse de Delphes lorsqu'elle rend des oracles.

Utiliumque sagax rerum, et divina futuri
Sortilegis non discrepuit sententia Delphis.

Pour bien entendre ces vers, il faut observer, dit notre commentateur, que les chœurs des anciennes tragédies sont remplis de prédictions relatives à l'événement de la pièce. C'était là un moyen commode dont les auteurs se servaient pour mettre le spectateur à portée de saisir la suite de l'intrigue ; souvent même ils s'y prenaient d'une manière très-peu fine. Vient-il de se commettre un crime? le chœur prédit la colère des dieux et les malheurs qui vont survenir, et qui dans l'acte suivant surviennent en effet infailliblement. On mêle à tout cela des préceptes de vertu et des

sentences morales. Or la gravité, la décence avec laquelle il eût fallu prononcer ces préceptes et ces prophéties, fut changée en convulsions effroyables, pareilles à celles de la prêtresse de Delphes, assise sur son trépied.

Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum
Mox etiam agrestes satyros nudavit ; et asper
Incolumi gravitate jocum tentavit ; eo quòd
Illecebris erat, et gratâ novitate morandus
Spectator functusque sacris, et potus, et exlex.

On a senti de tout tems que tant que le parterre serait composé, non de personnes choisies, mais d'un peuple entier, il faudrait, pour arrêter et fixer son attention, mêler la plaisanterie aux sujets mêmes les plus graves. L'histoire nous montre des bouffons auprès de presque tous les trônes du monde; nos pères comptaient *la messe des fous* parmi les cérémonies de notre auguste religion; enfin il y a eu des rôles plaisans dans presque toutes les pièces sacrées dont la représentation a eu lieu pendant si long-tems sur les différens théâtres de l'Europe.

Lorsqu'à force d'exercer la sévère et triste raison, on vint à se persuader que ce

qui blessait la vraisemblance devait nuire à nos plaisirs, on retrancha de la tragédie les rôles bouffons; mais pour se pardonner ce retranchement, il fallut remettre ces mêmes rôles dans de petites pièces plaisantes qu'on donna, ou dans les entr'actes, ou à la fin de la tragédie.

La tragédie ancienne étant, comme on l'a déjà remarqué, une cérémonie auguste et sacrée, destinée à retracer aux yeux de la multitude les grands exemples de la vengeance céleste, on ne pouvait, sans la profaner, y mettre de la plaisanterie; mais en même tems il n'était pas possible d'attirer le peuple et de le fixer, sur-tout depuis que le spectacle n'était plus envisagé comme une affaire de religion, et qu'on croyait avoir rempli ses devoirs de piété parce qu'on avait sacrifié à ses lares, c'est-à-dire, parce que sous ce prétexte on avait mangé et bu largement, après s'être contenté de jeter, en l'honneur de ces bonnes divinités, quelques grains de sel et de bled, et quelques gouttes de vin sur le feu [1].

[1] Car, c'est ainsi, dit M. L. G., qu'il faut entendre le vers:

Spectator functusque sacris, et potus, et exlex.

Que firent donc les anciens tragiques pour amuser le peuple sans outrager la noblesse et la sainteté de nos tragédies? Ils cherchèrent dans la mythologie même les personnages ridicules dont ils avaient besoin, et ils les trouvèrent dans les Satyres, les Sylvains, les Faunes et tous ces dieux compagnons de Bacchus, qui par les traits et les mœurs qu'on leur supposait, étaient en effet des êtres bizarres, très-propres à faire rire.

Il n'est donc question ici, dit notre commentateur, ni de fables atellanes, ni de pièces entièrement satyriques; Horace n'a en vue que les chœurs plaisans, les scènes bouffonnes, qu'on mêlait aux scènes sérieuses de la tragédie; mélange qui a plu dans tous les tems et à tous les peuples, à l'exception des Français, qui ne l'ont proscrit toutefois que depuis que Pierre Corneille leur a offert un genre de spectacle qui n'a rien de commun avec la tragédie ancienne.

Horace se propose donc de parler des scènes plaisantes et des chœurs bouffons des satyres, et en conséquence il donne les préceptes suivans. Il veut bien que les

satyres soient railleurs, mordans, qu'ils tournent le sérieux en ridicule; mais les dieux, mais les héros, mais tous les personnages graves de la pièce, ne doivent pas pour cela, lorsqu'ils dialoguent avec les satyres, prendre le ton de ceux-ci, en se servant tantôt d'un langage bas et ignoble, et tantôt d'un style gigantesque et boursoufflé. Le maintien de la tragédie doit être pareil à celui d'une matrone qui, dans un jour de fête, ne se prête aux mouvemens de la danse qu'avec une sorte de répugnance et en rougissant. Tel est le sens du premier précepte; celui du précepte suivant est plus difficile à saisir.

Au tems d'Horace, toute la plaisanterie des satyres était réduite au contraste qui résultait de la manière basse et triviale dont on les faisait parler, et du style noble et élevé qu'on mettait dans la bouche des autres acteurs. Horace condamne ce procédé, parce que les satyres étant pris à la campagne et dans les bois, on ne peut, sans blesser la vraisemblance, leur faire parler le langage du marché et de la halle. Il ne faut pas non plus leur faire dire des choses trop fines et trop délicates; ce ton con-

viendrait encore moins à leur rusticité. Ils ne doivent point vomir des ordures; si ces libertés plaisent à la canaille, l'honnête homme s'en offense. Enfin, ils ne s'énonceront pas comme un scapin, un crispin; le poëte ne doit pas perdre de vue que les satyres, pour être ridicules, n'en sont pas moins des divinités. Il serait absurde sans doute de mettre dans la bouche de Silène, précepteur d'un dieu et dieu lui-même, les propos d'un Pythias ou d'un Dave.

Cependant Horace s'apercevant que ces préceptes anéantissaient presque tous les moyens dont on se servait pour rendre plaisans les chœurs et les scènes des satyres, se voit obligé d'indiquer une méthode qui puisse tenir lieu de celles qu'il vient de proscrire [1]. Il y propose la parodie. Ce genre de poésie paraît d'abord très-aisé; mais on n'a qu'à s'y essayer, et l'on sentira combien il en coûte pour employer les pensées, les tournures, les expressions mêmes du texte d'après lequel on travaille, de manière qu'elles présentent un sens absolument différent de celui qu'elles avaient

[1] *Ex noto fictum sequar,* etc.

dans l'original [1]. *Sumere de medio;* c'est, dit notre commentateur, prendre quelque chose de très-connu; c'est, dans l'intention d'Horace, choisir d'une tragédie le morceau le plus noble, le plus sublime, le plus répandu, et le parodier si bien qu'on fasse dire aux satyres de bonnes plaisanteries, presque avec les mêmes mots qui formaient une scène très-grave et très-pathétique.

Le vers 250.e et les 25 suivans roulent sur la musique du théâtre. La musique dramatique ancienne était, ainsi que le vers, l'ouvrage du seul poëte. Toutes les syllabes dont étaient composés les mots des langues grecque et latine, avaient une mesure connue, fixe, inaltérable. Qu'on ne croie pas cependant que dans le langage ordinaire cette mesure fût bien distincte, bien appréciable; il n'y a point de langue où une pareille prononciation puisse avoir lieu dans le discours familier. La mesure rigoureuse et ressentie des syllabes était uniquement affectée à la poésie, et constituait la principale partie de la musique

[1] . . . . *Tantùm series juncturaque pollet;*
Tantùm de medio sumptis accédit honoris.

d'alors. De là, dit M. L. G., résultait un grand avantage auquel on n'a pas assez réfléchi, je veux dire la facilité de faire entendre le vers dans une place découverte, immense, où se rendaient quinze à vingt mille personnes. Rassemblez aujourd'hui le peuple dans un théâtre pareil; sur mille de nos vers il ne saisira pas un seul mot. Il n'en était pas de même chez les anciens; comme ils connaissaient parfaitement la valeur des syllables de leur langue, la seule marche des sons leur indiquait les paroles; et s'ils pouvaient saisir un seul mot du vers, ils devinaient sans peine le reste.

Notre prosodie est si vague, si incertaine, poursuit notre commentateur, et notre musique se moque si cruellement du peu que nous en avons, qu'on sentira difficilement la vérité de cette remarque. Mais qu'on se demande pourquoi au théâtre lyrique, il arrive souvent que nous n'entendons rien de ce que chante l'acteur, et l'on sera forcé d'avouer que c'est uniquement parce que la plupart de nos syllabes n'ont point de mesure fixe, et que celles dont la valeur est un peu plus déterminée ne sont

pas assez respectées par le musicien. Si, dans la simple déclamation d'aujourd'hui, ceux de nos acteurs qui font sentir la cadence, l'harmonie, le nombre du vers, se font entendre beaucoup mieux que ceux qui récitent le vers prosaïquement, il n'est pas douteux que chez un peuple accoutumé dès l'enfance à connaître la mesure poétique et musicale de chaque syllabe de sa langue, le seul accompagnement des instrumens ne dût en quelque sorte suffire pour faire deviner les paroles.

Voilà, dit M. L. G., une idée toute neuve, digne, si je ne me trompe, d'être examinée et approfondie.

Notre commentateur a déjà remarqué que c'est très-mal-à-propos que les scoliastes ont intitulé cette épître *de Arte poeticâ*. Une des plus fortes preuves de la justesse de cette remarque, est qu'après s'être étendu sur tout ce qui concerne le théâtre, et particulièrement sur le théâtre tragique, Horace ne dit absolument rien ni de l'ode ni de la satyre, quoiqu'il eût excellé dans l'une et dans l'autre, et que la satyre fût le seul genre de poésie qu'eussent créé les Romains. Ici le poëte trace

en peu de mots l'histoire du théâtre grec. Il observe qu'il y avait des chœurs dans l'ancienne comédie, et qu'ils furent supprimés parce qu'ils étaient devenus trop libres et trop mordans ; le chœur, dit Horace, eut la honte d'aimer mieux se taire que de cesser de médire.

Dans le reste de cette épître, Horace exhorte les Pisons à ne publier leurs ouvrages qu'après les avoir revus plusieurs fois, et sur-tout à ne cultiver la poésie qu'après qu'ils auraient consulté leurs forces et qu'ils se seraient sentis capables de s'élancer au-delà des bornes de la médiocrité. Il s'égaie sur le compte des mauvais poëtes, qu'il raille avec esprit et finesse ; il mêle à tout cela un magnifique éloge de la poésie, en peignant les grands objets dont elle s'était occupée. Voyez le vers 390.e jusqu'au 406.e ; Horace commence par dire qu'Orphée et Amphion traitèrent en vers la législation, les grandes maximes du gouvernement, les lois divines et humaines, etc. ; qu'ensuite Homère et Tyrtée entonnèrent l'épopée ; qu'après cela la poésie fut appliquée à la divination et à la philosophie. Jusques-là tout est fort clair ; mais

a-t-on bien entendu les vers qui suivent?

Et gratia regum
Pieriis tentata modis, ludusque repertus
Et longorum operum finis.

Voici quelles sont sur cela les idées de notre commentateur. Avant que Pindare et d'autres poëtes lyriques eussent chanté les louanges des rois et des grands seigneurs, la poésie n'avait encore célébré que les dieux ou les héros; on aurait cru la profaner et se rendre coupable de sacrilège, en l'appliquant à de simples particuliers. Les grands jeux de la Grèce étant des cérémonies sacrées, la sainteté de ces exercices s'étendit à la personne de l'athlète couronné, de sorte qu'on put dès-lors le louer sans profanation. M. L. G. a déjà fait observer qu'en plusieurs endroits Horace appelle *reges* les vainqueurs aux jeux de la Grèce, apparemment parce que les dépenses qu'exigeaient ces fêtes étaient si considérables, que les rois et princes de la Grèce étaient seuls en état de se disputer l'honneur de remporter des prix. C'est à ces louanges, décernées aux athlètes vainqueurs par Pindare et les autres poëtes lyriques, que, selon notre commentateur,

Horace fait allusion lorsqu'il dit : *Et gratia rerum — Pieriis tentatu modis.*

Ludusque repertus. Ceci regarde les combats des poëtes, lesquels furent introduits dans les jeux de la Grèce ; *ludus*, comme on l'a déjà remarqué, signifie proprement un combat de gladiateurs, de gymnastique, de poëtes.

Et longorum operum finis. Ces mots conduisent notre commentateur à penser que c'était par des luttes entre les poëtes qu'étaient terminés les grands jeux de la Grèce.

> *Ergo fungar vice cotis, acutum*
> *Reddere quæ ferrum valet, exsors ipsa secandi.*
> *Munus et officium, nil scribens, ipse docebo.*

Je m'étais toujours douté, dit M. L. G., que ce passage n'était point correct. Dans le vers,

> *Reddere quæ ferrum valet, exsors ipsa secandi,*

le mot *ipsa* me semblait n'avoir d'autre effet que de servir à faire le vers. Dans cette idée, je consultai le précieux manuscrit de la Bibliothèque du roi, et mes soupçons furent tout-à-la-fois justifiés et levés.

Voici, poursuit notre commentateur, la leçon du manuscrit et le véritable sens du texte :

Ergo fungar vice cotis, acutum
Reddereque ferrum valet, exsortita secandi
Munus et officium : nil scribens ipse, docebo.

Le mot *exsortitus* est tout aussi latin que celui d'*exsors*, quoiqu'il soit plus rarement employé ; il régit l'accusatif ainsi que son positif *sortitus*. On sait que, pour éviter les cabales, les Romains tiraient au sort les charges et les emplois. Ainsi, ils disaient *sortiri magistratum*, *sortiri provinciam*, *sortiri sacerdotium*, etc. On se servit donc du mot *exsortitus*, pour désigner celui qui ayant tiré au sort et pris une boule noire, n'avait plus rien à prétendre.

En terminant ici l'analyse du commentaire curieux de l'abbé Galliani, je répéterai que je n'adopte pas toutes ses conjectures et ses explications ; quelques-unes sont beaucoup plus spécieuses que convaincantes ; quelques autres ne sont pas aussi nouvelles que l'auteur le pense. La discussion de celles que je pourrais contester m'aurait mené trop loin, et j'ai cru que la simple exposition des vues ingénieuses et nouvelles qui abondent dans ce commentaire, serait plus agréable au plus grand nombre des lecteurs.

S.

DU DÉCRET RÉVOLUTIONNAIRE
DE HORS DE LOI.

Celui-là sans doute avait *le cœur recouvert d'un triple airain*, qui a pu imaginer de déclarer *hors de la loi*, c'est-à-dire de faire tuer par le bourreau, sans aucune forme de jugement, un citoyen qui se cache ou s'enfuit pour se dérober à une mort inévitable.

Je n'ai point recherché à qui nous devons la motion de cette étrange loi; mais il me paraît certain qu'elle fut un des fruits de l'insurrection du 31 mai; elle porte en effet tous les caractères des lois faites dans les momens de troubles et de factions. Hélas! les meilleurs esprits, réunissant leurs lumières dans le calme et la réflexion, ont tant de peine à faire des lois raisonnables! Que doivent être celles qui échappent dans les agitations populaires, à quelques hommes passionnés, étrangers aux études que demanderait le grand art de la législation?

Ce qui me paraît encore certain, c'est que cette loi est, comme plusieurs autres de notre nouveau code, empruntée de la jurisprudence anglaise; car nous y en

avons beaucoup puisé; ce qui serait très-bien fait, si l'on n'empruntait que ce qui est bon, et si l'on ne gâtait pas ce qu'on emprunte.

En effet, selon la loi anglaise, tout homme cité en justice dans une affaire civile, comme criminelle, qui refuse de comparaître après les sommations et les délais prescrits, est déclaré par sentence du tribunal *outlaw* (hors de la loi), et ses biens sont saisis au profit du roi.

Cet usage a été apporté par les Saxons en Angleterre ; car l'expression *outlaw* est formée de deux mots saxons, *ut* (prononcé *out*), qui signifiait *hors*, et *laga*, loi. On avait de même latinisé ces deux mots dans la langue barbare de l'ancienne jurisprudence, où *utlagare* signifiait mettre hors de la loi; et *utlagatus*, celui qui est mis hors de la loi. On se servait aussi du mot non moins barbare de *exlex*. Dans l'ancienne jurisprudence d'Allemagne, on appelait *forjudicatus*, celui qui est *mis hors de la loi*.

C'était une idée naturelle et conforme aux principes de toute législation, que de priver de la protection de la loi celui qui

litain. « Cette invention féroce, ajoute ce « jurisconsulte philosophe, est due aux « siècles de barbarie; et nous qui semblons « avoir recherché dans les codes des nations « qui nous ont précédés ce qui s'y trouvait « de plus inique et de plus absurde, nous « l'avons religieusement adoptée, au mé- « pris des outrages qu'elle fait à la morale « et à la raison. »

Les Anglais qui, malgré tous les reproches qu'on peut leur faire, ont eu le mérite de devancer tous les peuples de l'Europe dans la réforme de beaucoup d'institutions gothiques, ont adouci dès long-tems celle des *mises hors de loi.* Dès le règne d'Edouard III, il ne fut permis de tuer le contumace qu'au schérif, muni d'un ordre légal pour l'arrêter, et dans le seul cas où il voudrait se défendre. Tout autre citoyen, convaincu d'un pareil meurtre, était puni de mort. Aujourd'hui un homme cité en justice, ne peut être mis hors de loi qu'après des sommations successives et des délais qui durent environ six mois. Lorsque la sentence est prononcée, il a un an pour se représenter; et lorsqu'il a passé ce terme fatal, il a encore mille moyens de forme

pour faire annuller le jugement. Enfin la peine infligée au réfractaire, lorsqu'il n'a aucun moyen de défense, n'est que la perte des biens et de la liberté.

Combien nous nous étions éloignés de ces sages et humaines modifications ! Nous avions adopté une loi barbare, avec tout ce qu'elle avait d'horrible ; nous lui avions même ôté le caractère essentiel à toute véritable loi, celui de n'être applicable qu'aux délits commis après la promulgation de la loi.

J'ai retenu, malgré moi, le nom très-obscur d'un représentant du peuple qui, en juin 1793, prononça à la tribune ces paroles effroyables : « Je demande que la « Convention mette hors de la loi les admi-« nistrateurs du département d'Eure, et « autorise tous les citoyens *à courir sus* « *comme sur des bêtes féroces* ». Ce n'est point ici le lieu d'examiner le délit de ces administrateurs ; mais quelle idée de législation cannibale, que d'exciter les hommes à tremper leurs mains dans le sang des hommes, et de vouloir transformer un peuple de frères en meutes de chiens de chasse poursuivant quelques loups.

Et, il faut se le dire en rougissant pour l'espèce humaine, dans cette classe d'hommes, en qui la nature n'a pas mis cet instinct de justice qui éclaire la conscience, et en qui l'éducation n'a pas corrigé la nature, il n'y en a que trop qui sont toujours prêts à se faire de sang-froid les bourreaux de leurs semblables, lorsqu'ils peuvent le faire sans danger et sans honte. Je ne veux point rappeler les exemples de cette monstrueuse disposition, qui, parmi tant d'autres excès, ont souillé notre révolution.

Bénissons et honorons les sages législateurs qui ont rouvert le temple de la miséricorde, et qui veulent enfin en élever un à la justice! Que tous les gens de bien les encouragent de leurs vœux! que tous les hommes éclairés leur apportent le tribut de leurs lumières! que toutes les ames libres s'unissent à eux pour tâcher de sauver une grande nation de cet abîme de honte et de malheurs, où l'anarchie et la tyrannie étaient près de la précipiter!

S.

LETTRE[1]

DU CHEVALIER GLUCK,

A L'ANONYME DE VAUGIRARD.

N. B. On a cru devoir imprimer cette lettre telle qu'elle a été écrite par l'auteur, et sans en corriger les incorrections de style.

MONSIEUR,

Lorsque j'ai considéré la musique non pas seulement comme l'art d'amuser l'ouïe, mais comme un des plus grands moyens d'émouvoir le cœur et d'exciter les affections, et qu'en conséquence j'ai pris une nouvelle méthode, je me suis occupé de la scène, j'ai cherché la grande et forte expression, et j'ai voulu sur-tout que

[1] Cette lettre, ainsi que la réponse, ont été imprimées dans le Journal de Paris en 1777. On sait aujourd'hui quel était l'homme de lettres qui s'était déguisé sous le nom d'*Anonyme de Vaugirard*, et ceux qui mettent quelque intérêt au perfectionnement de la musique dramatique, n'ont pas oublié les vives querelles que les opéras de Gluck firent naître lorsqu'ils parurent.

toutes les parties de mes ouvrages fussent liées entr'elles. J'ai vu contre moi d'abord les chanteurs, les cantatrices et un grand nombre de professeurs; mais tous les gens d'esprit et de lettres, d'Allemagne et d'Italie sans exception, m'en ont bien dédommagé par les éloges et les marques d'estime qu'ils m'ont donnés. Il n'en est pas la même chose en France; s'il y a des gens de lettres, dont à la vérité le suffrage devrait bien me consoler de la perte des autres, il y en a beaucoup aussi qui se sont déclarés contre moi.

Il y a apparence que ces messieurs sont plus heureux lorsqu'ils écrivent sur d'autres matières; car si je dois juger par l'accueil que le public a eu la bonté de faire à mes ouvrages, ce public ne tient pas un grand compte de leurs phrases et de leur opinion. Mais que pensez-vous, monsieur, de la nouvelle sortie qu'un d'eux, M. de La Harpe, vient de faire contre moi? C'est un plaisant docteur que ce M. de La Harpe; il parle de la musique d'une manière à faire hausser les épaules à tous les enfans de chœur de l'Europe, et il dit : *je veux*, et il dit : *ma doctrine.*

Et pueri nasum rhinocerontis habent.

Est-ce que vous ne lui dites pas un petit

mot, monsieur, vous qui m'avez défendu contre lui avec un avantage si grand ? Ah! je vous prie, si ma musique vous fait quelque peu de plaisir, mettez-moi en état de prouver à mes amis connaisseurs en Allemagne et en Italie, que parmi les gens de lettres en France, il y en a qui, en parlant des arts, savent du moins ce qu'ils disent.

J'ai l'honneur d'être avec une grande estime et reconnaissance, monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur,

Le chevalier Gluck.

RÉPONSE

De l'anonyme de Vaugirard, à M. le chevalier Gluck.

MONSIEUR,

Il me semble que c'est mettre un grand prix aux critiques qu'on fait de vos sublimes compositions que de vous y montrer sensible, et vous me faites beaucoup d'honneur en me chargeant du soin de vous venger.

Il m'est fort doux de défendre ce que j'admire ; mais qu'avez-vous besoin de défenseurs? On pourrait aisément compter vos adversaires, et vos admirateurs sont innombrables ; vos ouvrages ont charmé l'Italie, l'Allemagne et la France ; et vos triomphes vous ont mis au-dessus des éloges et des critiques.

Permettez-moi de vous dire, monsieur, que vous avez été plus heureux qu'un réformateur ne devait s'attendre à l'être.

Jamais le génie n'a opéré une si grande révolution avec un succès plus éclatant et plus rapide.

Vous avez appris aux Italiens qu'avec une musique de théâtre, ils n'avaient point de musique dramatique; qu'avec une multitude de beaux airs dans tous les genres, ils n'avaient point d'opéras; comme avec la langue la plus riche et la plus souple, avec une foule de morceaux de poésie touchans, sublimes et passionnés, ils n'ont pas encore la vraie tragédie.

Mais ce n'était pas en Italie qu'il vous était possible de consommer la révolution que vous méditiez. Vous avez senti que, pour les arts comme pour les mœurs d'un peuple, il était plus aisé de diriger au vrai et au grand celui qui était encore loin du terme, que d'y ramener celui qui s'en était écarté. Vous avez jeté les yeux sur la France: vous avez saisi le moment où, ennuyés de notre ancienne musique, nous cherchions en tâtonnant celle qui pourrait nous convenir; vous n'avez point été effrayé de l'anathême lancé par M. Rousseau contre notre langue, et vous l'avez jugée digne de recevoir les plus grandes

richesses de la musique. Vous nous avez préservés de la méprise presque inévitable où nous allions tomber, en adoptant un genre, qui n'aurait été que la musique italienne altérée et dégradée, parce que nous n'avions ni une langue assez officieuse, ni des voix assez brillantes et assez souples, ni un goût assez exercé pour en conserver toutes les finesses et les grâces. Enfin vous êtes venu nous donner une musique vraiment nationale; vous nous avez formé des acteurs, des chanteurs et un orchestre; vous avez fait de notre opéra le premier théâtre lyrique de l'Europe. On pourrait ne voir dans tout cela qu'un sujet de reconnaissance éternelle pour tout Français qui aime son pays et les beaux arts; mais les plaisirs de l'esprit font aussi des ingrats. On n'exécute pas de si grandes choses sans éprouver un peu de persécution : c'est le complément de la gloire; et quand on considère combien votre succès devait choquer de préjugés, humilier de prétentions, contrarier de petits intérêts, on n'est surpris que du peu de résistance que vous avez rencontré.

Vous vous étonnez, monsieur, que

n'ayant trouvé parmi les gens de lettres d'Italie que des partisans et des amis, vous avez rencontré tant de détracteurs parmi les nôtres. Si vous voulez y réfléchir un peu, vous en reconnaîtrez aisément la raison. En Italie, la musique étant d'un besoin plus général et d'un intérêt plus vif qu'ailleurs, le peuple la sent mieux et s'y connaît davantage. Il aime sa musique parce qu'elle l'amuse, et il n'y désire rien parce qu'il n'imagine rien au-delà. Mais les hommes instruits sentent les défauts comme les beautés de cette musique; ils voient qu'elle n'a sur le théâtre ni la dignité, ni la chaleur, ni l'expression, que demanderait la tragédie; qu'au lieu d'ajouter à l'intérêt de la scène, elle le détruit. Ils voient avec peine le plus touchant de tous les arts se dégrader tous les jours et dégénérer en métier; la routine substituée à la science, le caprice au génie, le ramage à la vraie mélodie. Ils voient avec indignation les grands succès dépendre de la voix d'un *soprano*, ou de la *prima donna*, et les grands transports du public réservés à un passage de violon ou à un point d'orgue; les chanteurs honorés, caressés et enrichis,

et les compositeurs pauvres, négligés et avilis. Voilà les plaintes que font depuis cinquante ans tous les hommes de lettres italiens, sans exception, qui ont écrit sur la musique ; et ces hommes sont les Muratori, les Gravina, les Apostolo Zeno, les Métastazio, les Tartini, les Marcello, les Conti, le P. Martini, le chevalier Planelli, Don Eximeno, et jusqu'à Jomelli lui-même qui gémissait de se voir obligé de sacrifier, comme les autres compositeurs, à l'idole qu'il méprisait. Aucun homme connu n'a tenté en Italie de justifier la musique de ces imputations. Il est assez singulier, il faut en convenir, que ce soient des Français qui n'ont jamais vu un opéra italien et qui ne savent pas un mot de l'art, qui prétendent se charger de cette apologie.

Nos gens de lettres, à l'exception d'un petit nombre, aiment peu les arts, ne les cultivent point, ne vivent pas avec les artistes. Ils vont entendre l'opéra nouveau, comme ils vont voir les tableaux au louvre, pour en parler à dîner, assigner les rangs aux artistes, et prouver qu'avec de l'esprit on peut parler assez bien de tout. Quand la musique italienne commença à s'introduire

en France, les plus distingués d'entre eux l'accueillirent avec transport, et la défendirent avec autant d'esprit que de chaleur; dégagés de ces préjugés de routine et d'habitude qui attachent la plupart des hommes à ce qu'ils ont toujours aimé et admiré, ils sentirent bientôt la supériorité de cette musique sur la traînante et monotone psalmodie que nous avions entendue jusqu'alors sur notre théâtre lyrique. On la préféra d'abord, parce qu'elle était meilleure; mais on l'aima aussi un peu, parce qu'il y avait bon air à l'aimer. On se distinguait par-là de la foule; on se piquait d'un goût plus délicat; on s'élevait à la dignité de connaisseur; et l'on sait combien l'amour-propre influe souvent à notre insçu, sur nos jugemens et même sur nos plaisirs.

A ce premier germe de prévention il s'en est joint un autre. Nous aimons à généraliser comme à juger, et dans les arts comme dans les sciences, on est d'autant plus porté à faire des systêmes, qu'on a recueilli moins de faits et d'observations. Frappés du degré de perfection où les Italiens avaient porté la musique, quelques hommes d'esprit jugèrent qu'on ne pouvait

pas aller au-delà, et que si nous voulions avoir un bel opéra, il fallait suivre leurs traces. Comme les grandes richesses de la musique italienne brillent sur-tout dans les airs, on a cru que toute la puissance de l'art résidait dans la forme de ces airs; et c'est d'après ces modèles qu'on s'est mis à bâtir des théories et à combiner des règles; les talens distingués qu'ont deployés plusieurs compositeurs, et les succès mérités qu'ils ont obtenus en suivant à-peu-près la marche italienne, ont concouru à donner de la consistance à ces spéculations.

Lorsque vous êtes venu nous annoncer un opéra composé sur un plan qui déconcertait ces théories prématurées, l'esprit de systême s'est armé contre vous; on vous a d'abord jugé avant de vous avoir entendu, et l'on n'a pas voulu ensuite vous entendre assez pour revenir de son premier jugement. On a cherché dans votre ouvrage des beautés que vous vous étiez interdites, et la prévention a fermé l'oreille à celles que vous mettiez à la place. Ajoutez à cela cet esprit d'indépendance qui nous tient en garde contre l'admiration que semblent nous inspirer d'avance les prôneurs d'une

production que nous ne connaissons pas encore. On aime à en chercher les défauts, et, comme le dit le sage La Bruyère, *le plaisir de critiquer nous empêche d'être touchés de très-belles choses.*

Je ne parle ici qu'en général; je n'ai garde d'attribuer à aucun de ces motifs l'opinion peu favorable qu'ont témoignée de vos talens les gens de lettres qui se sont déclarés le plus haut contre vous. J'en connais plusieurs dont je respecte le caractère, dont j'aime la personne, dont j'estime infiniment le génie, les lumières et les ouvrages; qui aiment sincèrement les arts, et qui sont faits pour honorer le talent dans les autres, parce qu'ils le font honorer en eux-mêmes.

Je serais flatté de partager en tout leurs sentimens et leurs opinions; mais je ne suis jamais étonné des plus grandes contrariétés de goût, même entre les hommes qui en ont le plus, sur-tout dans les parties des arts qui sont plus du domaine des sens et de l'imagination que de l'esprit et de la raison. Lorsque des hommes de ce mérite ont un avis, sans doute il est fondé sur une manière de voir ou de sentir qui leur est propre, et personne n'a le droit de leur en

demander compte. Mais s'ils jugeaient à propos de le rendre public, ce devrait être avec tous les égards que des hommes supérieurs doivent à la vérité, à l'intérêt des arts, à eux-mêmes.

J'avoue, monsieur, et c'est avec regret, que M. de La Harpe ne s'est pas conformé à ce principe, dans le compte qu'il a rendu de votre *Armide ;* j'en suis d'autant plus surpris que lorsqu'il parle des objets de goût qui sont du ressort de ses connaissances, c'est avec un esprit de justice, souvent très-rigoureux, mais toujours éclairé et presque toujours impartial.

Il avait d'abord témoigné une admiration profonde et sincère pour vos ouvrages; et cette admiration n'avait été tempérée que par des critiques légères qui donnaient plus de prix à ses éloges. Il conserve, il est vrai, la même apparence d'admiration, puisqu'il vous regarde encore comme un *homme de génie*, comme le *créateur d'un plan vraiment lyrique ;* mais il a pris soin de prévenir les mouvemens de superbe que pourrait exciter en vous un pareil éloge, en l'assaisonnant de leçons imposantes et de critiques un peu amères. Je ne recher-

cherai point quel peut être le motif qui lui a fait changer si subitement de ton, et l'a déterminé à entrer avec tant de chaleur dans une discussion sur laquelle il avait montré d'abord tant d'indifférence. Il n'est plus question que d'examiner si ses raisons sont bonnes, et si son ton est celui qui était le plus convenable. C'est ce que je vais faire sans humeur, quoique avec répugnance ; mais je dois répondre à la confiance que vous me témoignez, non pour venger votre gloire, car, encore une fois, monsieur, vous n'en avez pas besoin, mais pour défendre les principes d'un art que j'aime ; pour ne pas laisser croire aux étrangers que l'homme de génie qui est venu nous apporter un art sublime et nouveau, n'a trouvé parmi les gens de lettres que des censeurs prévenus ; pour justifier l'admiration que j'ai témoignée publiquement pour vos ouvrages ; peut-être aussi pour consoler mon amour-propre blessé ; car M. de la Harpe m'a traité un peu durement dans une petite sortie qu'il a faite dernièrement contre vos *enthousiastes*.

M. de la Harpe s'est cru obligé, en qualité de journaliste, de rendre compte de

vos ouvrages comme faisant une époque dans l'histoire des arts. A la bonne heure; mais il devait, ce me semble, ou n'en parler qu'en historien, ou se mettre en état d'en parler en homme instruit. Si M. d'Alembert publiait aujourd'hui, pour la première fois, ses découvertes sur la précession des équinoxes, ou sur la théorie des fluides, M. de la Harpe, comme journaliste, ferait bien de les annoncer; mais je crois que ses lecteurs le dispenseraient de leur dire ce qu'il en pense. On n'est jamais obligé de juger ce qu'on n'entend pas.

On va m'objecter encore ce qu'on ne cesse de répéter; que les arts étant faits pour le public, il en est le juge naturel; que les belles productions des artistes doivent plaire aux ignorans comme aux connaisseurs; que chacun a le droit d'avoir un avis et de le dire. Je déclare que cela me paraît parfaitement juste; j'ajoute même qu'il y a dans les arts des parties même techniques dont, avec des organes bien organisés et l'habitude d'observer et de comparer, un homme d'esprit peut se mettre en état de bien juger; et qu'il y a sur-tout des principes essentiels, communs à tout

les arts, sur lesquels un homme de lettres, qui a du goût, est meilleur juge que les artistes mêmes. Mais s'il sort de ce cercle, si, non content de juger des effets, il veut en chercher les causes dans les moyens de l'art; s'il va jusqu'à vouloir indiquer à l'artiste la route qu'il doit suivre pour obtenir certains effets ; s'il prétend apprécier le style, comparer les différens genres de mérite, etc. il tombera dans d'éternelles méprises ; et lors même qu'il ne se trompera pas, il ne dira inévitablement que des choses communes, aussi peu instructives pour le public que pour les artistes. C'est ce qui est arrivé à M. de la Harpe.

Toute la critique de M. de la Harpe se borne à paraphraser ce reproche circulaire qu'on vous fait, monsieur, de manquer de mélodie et de chant, parce que vous évitez dans vos compositions lyriques, de multiplier les airs à l'italienne. C'est une phrase convenue entre vos adversaires, et M. de la Harpe ne fait que répéter fidèlement ce qui a été écrit et dit cent fois ; on y a déjà répondu autant de fois en badinant ; et c'est peut-être la seule manière raisonnable d'y répondre, en attendant que

le petit échauffement de parti soit calmé, et que les esprits soient assez rassis pour vouloir entrer dans une discussion sérieuse et raisonnée.

Il faudrait commencer par définir clairement ce que c'est que chant et mélodie; quel est le caractère distinctif des airs italiens; quels sont les effets qui résultent de la forme symétrique de ces airs, et les effets qui tiennent au développement du chant; s'il est vrai que ce soit de ce qu'on nomme si vaguement mélodie, que les plus beaux de ces airs tirent leur expression et leur énergie; jusqu'à quel point ce genre de mélodie est compatible avec le rythme marqué, la vérité des accens, les vérités contrastées, que demandent les expressions fortes, etc. C'est là un examen qu'on fera peut-être un jour; mais M. de la Harpe est si peu disposé à traiter une pareille question qu'il n'a pas même daigné s'instruire de la signification des termes les plus familiers de l'art, sans lesquels il est cependant impossible de s'entendre.

Il confond continuellement le chant avec la mélodie, les airs avec le chant mesuré; il appelle *harmonie* et *accompagnement*

toute musique de l'orchestre : méprise commune, à la vérité, mais qu'on ne peut pardonner à un homme d'esprit qui discute les principes d'un art comme un maître de l'art. Il dit que le monologue, *plus j'observe ces lieux*, a réussi sur-tout par les ACCOMPAGNEMENS. Il ne voit pas que la symphonie qu'exécute l'orchestre est le sujet principal, forme le véritable chant, et *n'accompagne rien ;* que c'est un tableau complet qui a tout son effet indépendamment du chant de la voix, et que lorsque la voix vient s'y mêler, ce récitatif n'est qu'un accessoire, une partie subordonnée, qui serait plutôt l'accompagnement de la symphonie, que celle-ci n'est l'accompagnement du récitatif. Ce qui a fait dire tant d'inutilité dans le public au sujet de ce monologue, c'est qu'on a voulu en chercher l'effet dans le chant comme on l'avait dans Lulli, et qu'au contraire vous avez bien senti que c'était dans l'orchestre seul que devait être la véritable expression, c'est-à-dire, la peinture d'un lieu enchanté, embelli par le murmure des eaux et le chant des oiseaux, et où le personnage ne fait que conter ce qu'il voit et ce qu'il éprouve.

Un peu plus bas, M. de la Harpe parle *des morceaux de récitatif obligé que fait valoir la science des accompagnemens.* Est-ce ainsi qu'il appelle, par exemple, ces voix gémissantes des hautbois, ces cris déchirans des violons, ces sons douloureux des cors et des bassons qui, dans le monologue d'Agamemnon, peignent l'agitation de l'ame d'un père qui croit entendre la voix de sa fille qu'on immole, qui voit déjà les flambeaux des Euménides, qui sent les déchiremens du remord? Ces traits d'une mélodie sublime sont accompagnés par d'autres parties des instrumens, et accompagnent si peu la voix, qu'ils ne se font presque jamais entendre que lorsqu'elle se tait. Ce ne sont pas-là des fruits de la *science ;* ce ne peut être que l'ouvrage du génie.

M. de la Harpe ne voit de *chant* que dans les *airs*, et de *mélodie* que dans la musique vocale ; il ne fait pas attention que la voix n'est qu'un instrument qui a son caractère et ses propriétés particulières ; qu'un morceau de chant exécuté par le violon ou par la flûte, n'en est pas moins du chant ; que la mélodie ne consistant que dans une suc-

cession agréable de sons, elle existe indépendamment de l'instrument dont elle se sert pour frapper notre oreille. C'est sur cette méprise que sont fondés presque tous ses raisonnemens.

Voici un passage remarquable. Soit que M. Gluck, dit M. de la Harpe, *puissant et fécond dans la partie instrumentale, soit faible et pauvre dans la mélodie, qui pourtant est en musique la qualité la plus heureuse et la plus rare, comme le style en poésie*, etc.

Quand on lit cette moitié de phrase aussi négligemment que M. de la Harpe l'a écrite, c'est-à-dire, sans y réfléchir et sans avoir des notions précises sur la musique, on croit l'entendre, et l'on peut même y trouver un air pensé. Mais le lecteur un peu instruit est bien étonné d'y trouver tant d'erreurs en si peu de mots.

1.° M. de la Harpe y regarde, ainsi que je l'ai observé, la *mélodie* comme opposée à la musique instrumentale; il n'a qu'à consulter un musicien, ou lire l'article *mélodie* du dictionnaire de musique par M. Rousseau; il verra que la mélodie appartient à la partie instrumentale comme à la vocale.

2.° Il dit que la mélodie vocale est en musique *la qualité la plus heureuse et la plus rare*. Comment cette qualité *si heureuse*, prodiguée, suivant M. de la Harpe, dans les opéras italiens, n'empêche-t-elle pas qu'ils ne soient le plus ennuyeux de tous les spectacles ? Mais sur-tout comment est-elle si *rare*, puisqu'elle brille dans cette foule d'airs ravissans de cette foule de grands compositeurs italiens que cite M. de la Harpe, et dans ceux de beaucoup d'autres grands maîtres qu'il ne cite pas ; tandis qu'on n'en peut citer aucun qui ait la *puissance et la fécondité dans la partie instrumentale* qu'il veut bien accorder à M. Gluck.

3.° Il fait entendre que la mélodie est en musique ce qu'est le style en poésie. Il ignore que l'harmonie est une partie beaucoup plus distinctive du style musical que la mélodie, et qu'en citant un morceau de musique comme *bien écrit*, les musiciens ne parlent presque jamais que de l'harmonie et de la manière dont les parties sont distribuées.

4.° Mais comment un homme de lettres qui a autant de lumières et de goût que

M. de la Harpe, peut-il ajouter que le style est la qualité *la plus rare* en poésie? Je ne m'amuserai point à lui prouver ce qu'il sait mieux que moi, que nous ne manquerons pas de poëtes qui possèdent à un degré éminent la correction, l'élégance, l'harmonie, le mouvement, c'est-à-dire, les principales qualités du style; mais que le génie qui crée, l'imagination qui anime et féconde, l'esprit original qui donne à tout une forme nouvelle et piquante, la force de tête qui combine et exécute des plans vastes et compliqués, la sensibilité qui pénètre, qui émeut, qui se communique, sont des qualités un peu plus rares que le talent du style. Nous avons des comédies écrites d'un style plus mélodieux que le *Tartuffe;* mais où est le génie qui a fait Tartuffe?

M. de la Harpe semble prononcer au hasard les mots d'*airs*, de *récitatifs*, de *chant mesuré*, comme celui de *mélodie;* et il les emploie quelquefois même d'une manière contradictoire.

Il dit en parlant de la musique d'*Armide: ce récitatif éternel est nécessairement sans effet;* et il en cite pour exemple le

monologue : *Enfin il est en ma puissance.* S'il entend par - là un récitatif simple, comme je le crois, il se trompe étrangement, puisque ce monologue est un récitatif obligé ; si c'est du récitatif obligé en général qu'il parle, en disant que ce récitatif est nécessairement sans effet, c'est une proposition nouvelle pour les partisans de la musique italienne, dans laquelle il y a des récitatifs obligés qui produisent les plus grands effets, et qui, de l'aveu des Italiens eux-mêmes, forment les morceaux de musique les plus dramatiques de leurs opéras ; ce qui, pour le dire en passant, devrait bien faire faire quelques réflexions à ces amateurs à systêmes, qui ne veulent voir de musique dramatique que dans les airs symétriques et réguliers.

M. de la Harpe dit un peu plus bas que ce vers chanté par Armide, *je ne triomphe pas du plus vaillant de tous*, ne diffère en rien *du long ramage que viennent de faire entendre les suivantes d'Armide, et avec lequel il devait faire un contraste si frappant.* S'il se trouvait que ce *long ramage* fût un air assez court terminé par une phrase de duo d'un mouvement animé,

et que le vers d'*Armide* fût un simple récitatif d'un chant noble et grave, ce qui forme *le contraste le plus frappant* que la musique puisse employer, comment faudrait-il apprécier ce genre de critique? c'est cependant la simple vérité.

Voici une autre erreur encore plus extraordinaire. Il dit que dans le poëme d'*Armide il n'y a pas un seul air fait pour un chant mesuré*, et par *air* il paraît vouloir désigner les paroles d'un air, ce qui est encore une manière peu correcte de s'exprimer. Comment croira-t-on, après cette assertion, qu'*Armide* est presque d'un bout à l'autre en *chant mesuré*; qu'il n'y a presque point de récitatif dans tout l'opéra; que les rôles d'Hidraot, de la Haine, des Chevaliers et des suivantes, sont presque en entier non-seulement en chant mesuré, mais même en airs? C'est dont assurément aucun autre compositeur italien ou français ne se serait avisé. Pour se convaincre de ce que je dis, il n'y a qu'à jeter les yeux sur la partition, ou aller à l'opéra et ouvrir les oreilles.

Par une suite de la même confusion d'idées et de tems, il demande *que le*

chant mesuré succède au récitatif; comme si tous les musiciens anciens et modernes, italiens et français, avaient jamais fait autre chose et pouvaient faire autre chose. Il vous reproche enfin de substituer *une déclamation notée au chant mesuré*, à vous, monsieur, qui vous êtes attaché sur-tout à bannir le plus qu'il est possible ce récitatif insipide et monotone qui glace et appésantit tout le dialogue des opéras, tant italiens que français, pour y substituer presque par-tout le chant mesuré; caractère qui distingue particulièrement votre système musical de celui des autres compositeurs.

Comme ceci n'est pas une affaire de goût, et que l'oreille la moins exercée distingue aisément un chant mesuré de celui qui ne l'est pas, c'est à M. de la Harpe à nous dire comment il a pu tomber dans de pareilles méprises, et comment il s'est cru obligé d'avoir une doctrine sur le chant mesuré, s'il ne sait pas seulement ce que c'est. Serait-ce encore faute de savoir distinguer ce qui est air dans un opéra de ce qui n'en est pas, que M. de la Harpe préfère *Orphée* à vos autres ouvrages, *à cause des airs;* qu'il en attribue

le succès en Italie aux *airs;* qu'il vous reproche nettement d'avoir ensuite *laissé là ce plan d'un drame vraiment lyrique coupé par des airs;* comme si vous n'aviez plus mis d'airs dans vos opéras postérieurs. Le fait est qu'il n'y a dans l'*Orphée* italien que cinq airs, lesquels sont même d'un genre différent des airs italiens; que c'est par complaisance pour nos oreilles, que vous avez ajouté au premier acte de l'*Orphée* français un sixième air, le seul qui soit dans le genre purement italien; que l'*Orphée* est de tous vos opéras celui où il y a le moins d'airs, et qu'il y en a dix dans le premier acte seul d'*Iphigénie.*

Il dit encore que votre *Orphée* a réussi en France parce qu'on entendait pour la première fois sur notre théâtre *des airs d'expression appliqués aux situations dramatiques.* M. de la Harpe a-t-il oublié qu'*Iphigénie* a paru avant *Orphée ?* Ou bien les airs passionnés et touchans d'Agamemnon, de Clitemnestre, d'Iphigénie et d'Achille, qui ont constamment excité de si vifs transports, ne seraient-ils pas pour M. de la Harpe *des airs d'expression* appliqués aux situations dramatiques? Il

est impossible de lui répondre là-dessus avant de savoir ce qu'il a voulu dire.

Du moins un homme de lettres qui sait le grec, doit-il savoir ce que veut dire le mot *mélopée,* qui signifiait chez les Grecs l'art de composer le chant; c'était pour ainsi dire l'art poétique du chant; mais ce n'était pas le chant, comme M. de la Harpe parait l'avoir cru. S'il ne voulait pas chercher dans Aristide-Quintilien ce que c'était que la mélopée des Grecs, il n'avait qu'à ouvrir le dictionnaire de musique, il n'aurait pas donné le nom de mélopée à une *déclamation notée;* il n'aurait pas dit *la mélopée de ce personnage, la mélopée de M. Gluck.* Quoique le terme d'épopée se prenne dans un sens plus étendu, relativement au poëme épique, que celui de mélopée relativement à la musique, il serait assez singulier de dire en parlant de la fable de l'Enéïde, ou de l'épisode d'Herminie dans la *Jérusalem, l'épopée de Virgile, l'épopée d'Herminie.*

De telles méprises, qui échappent à un homme non-seulement de beaucoup d'esprit, mais d'un esprit très-juste et très-exercé, prouvent bien, ce me semble,

que les mots qu'on emploie le plus familièrement dans le discours ordinaire, quand ils n'expriment pas des objets sensibles, sont ceux dont on abuse le plus; que la précision du langage suppose nécessairement la précision des idées; que pour appliquer avec justesse les termes d'art qui paraissent les plus simples, il faut encore avoir des connaissances plus exactes qu'on ne le croit communément. Il n'y a point d'art en effet dont la langue ne demande de l'étude pour être bien entendue: on croit entendre souvent quand on ne fait que deviner, et d'ordinaire on devine mal. Je citerai encore M. de la Harpe. Il a rendu compte dans son journal du 15 de ce mois, des tableaux du salon, et il en a parlé en homme d'esprit qui ne considère que les parties de la peinture dont tout le monde est juge malheureusement; mais il emploie dans cet article un seul terme de l'art, et il l'emploie d'une manière inintelligible. C'est le mot de *reflet*. Voici sa phrase : *vous êtes tenté de suivre la barque qui, d'un mouvement insensible, fend l'onde immobile sous les* REFLETS *d'un beau soir.* On a demandé à un grand peintre s'il entendait

cette phrase : *pas plus que l'auteur,* a-t-il répondu.

Certes je n'ai pas plus d'envie de faire à M. de la Harpe un reproche d'ignorer ce que c'est que les reflets en peinture, que de faire à d'autres un mérite de le savoir.

Je désirerais seulement que les gens de lettres se défiassent un peu de cette facilité de parler de tout, que leur donnent le talent d'écrire et celui d'appliquer aux arts qu'ils n'ont pas étudiés, des principes trop vagues et trop généraux, ou des idées empruntées dont ils ne se sont pas donné la peine d'examiner tous les rapports. Les artistes, plus sensibles qu'eux à la critique parce que ils y sont moins accoutumés, se plaignent souvent des censures peu éclairées qu'on fait de leurs productions; ceux d'entr'eux qui savent écrire ont relevé quelquefois avec des railleries amères les bévues échappées aux gens de lettres qui ont écrit sur les arts. M. Falconet en particulier l'a fait d'un ton qui n'est d'ordinaire ni délicat, ni mesuré; mais malheureusement ses critiques sont trop souvent fondées. Il est vrai que le style dont il tra-

duit Pline donne à ceux qu'il attaque une belle occasion de prendre leur revanche. Mais ne vaudrait-il pas mieux que les gens de lettres et les artistes fussent unis, et qu'ils se prêtassent leurs lumières mutuelles ? Les connaissances et les réflexions de l'homme de lettres agrandiraient peut-être la pensée de l'artiste; les études et les ouvrages de celui-ci fourniraient à l'esprit et à l'imagination du poëte de nouvelles combinaisons et des rapports nouveaux. Je vois qu'à la renaissance des arts en Italie, les plus grands peintres étaient amis des savans et des poëtes les plus célèbres ; qu'ils s'animaient, se consultaient, s'éclairaient réciproquement. Jamais les arts n'eurent plus besoin que les hommes de lettres s'en occupassent, mais en les considérant sous le point de vue qui est de leur domaine, en les ramenant aux principes éternels du grand et du vrai beau qui semblent se perdre entièrement. La peinture sur-tout se dégrade d'une manière affligeante. Plusieurs circonstances trop sensibles entraînent inévitablement les peintres à sacrifier les grands effets de l'art aux ressources du métier. Les petits tableaux léchés, maniérés

et luisans, les froides représentations de la nature morte, les portraits et les miniatures ont remplacé ces compositions du génie où les grandes ames de l'antiquité, les grands traits de l'histoire et toutes les passions humaines se reproduisent sur la toile. Nos *connaisseurs* vont se former à l'école des brocanteurs et en prendre le ridicule jargon. Quand vous parlez à un artiste de pensée, de caractère et d'expression, il vous parle de *ragoût*, de *tons argentins*, de *touches sales*. Il semble que le même goût tende à s'introduire en musique. Ce n'est pas assez pour vous, monsieur, d'être touchant, énergique et sublime; on veut des contours coulans, des couleurs douces, des formes élégantes; on ne trouve que des cris pour applaudir des airs de ramage; enfin on propose de mettre la tragédie en ariettes, comme le marquis de Mascarille voulait mettre l'histoire romaine en madrigaux.

Vous voyez, monsieur, que la manière dont M. de la Harpe emploie les termes élémentaires de votre art, pour vous combattre sur votre art, me dispense de traiter avec lui le fond d'une question qu'il dé-

cide bien légèrement : nous ne parlerions pas la même langue. Mais s'il voulait définir avec précision ce qu'il entend par *chant*, par *mélodie*, par *harmonie*, par *airs*, j'oserais peut-être entreprendre de lui prouver que cette mélodie si ravissante qu'il admire, et que j'admire aussi dans les beaux airs italiens; que ces formes symétriques, ces retours périodiques qui donnent à ces airs un effet piquant et agréable, tiennent à des procédés incompatibles avec les expressions fortes qui peignent les grands mouvemens de l'ame, lorsqu'on voudra donner en même tems de la vérité, de la rapidité et de l'ensemble à l'action dramatique; que la mélodie par elle-même n'a que des moyens très-bornés pour produire les grands effets d'expression; que c'est de l'harmonie et de la combinaison féconde et variée des instrumens que les Italiens eux-mêmes tirent ces grands effets dans leurs plus beaux airs passionnés, quoiqu'ils y sacrifient encore une partie de l'expression à la mélodie, parce qu'ils ne cherchent jamais les effets d'un ensemble dramatique, étranger à la constitution de leur spectacle.

J'avoue que la discussion d'une pareille question dans toutes ses parties, est fort au-dessus de mes lumières et de mes forces; peut-être faudrait-il, pour y donner toute l'évidence dont elle est susceptible, réunir, comme vous, monsieur, à l'étude des principes généraux de tous les arts, la science profonde du grand artiste. Ainsi, sans entrer dans l'art musical, je prendrai la liberté de présenter à M. de la Harpe quelques observations qui ne supposent que les connaissances communes aux gens de lettres.

Il croit que c'est dans les airs *que réside la puissance première de la musique*. Mais les Grecs avaient une musique touchante, passionnée, susceptible de toutes les expressions, et dont l'énergie et les grands effets sont prouvés par les prodiges même absurdes qu'on en raconte, et ces Grecs n'avaient point d'*airs* dans leur musique. Mais ces beaux récitatifs obligés qu'admirent les Italiens pour la grande expression; ces chœurs qui émeuvent si fortement la multitude dans *Iphigénie*, *Alceste*, *Armide*; ce premier couplet si sublime du *Stabat* de Pergolèse; ces *adagio* si touchans quoique exécutés seulement

sur un piano-forte, ne sont pas des airs; mais ces chansons simples et grossières qui excitent si puissamment les peuples sauvages au combat, à la joie; ce *rans des vaches*, qu'un suisse hors de chez lui ne peut entendre sans tomber dans une mélancolie profonde, ne sont pas des airs italiens. Il faut donc qu'il y ait dans la musique une *puissance première*, capable d'agir fortement et agréablement sur l'ame des hommes sans prendre la forme d'un *air*.

M. de la Harpe nous dit que les airs *hors-d'œuvre faits pour faire valoir le gosier d'une actrice, sont la seule chose qui soutienne l'opéra italien*, parce que le peu d'intérêt du drame, la longueur du spectacle, l'insipidité du récitatif n'y peuvent pas attirer l'attention. Si M. de la Harpe avait vu l'opéra italien, il saurait que la seule chose qui le soutienne, c'est qu'on y va et vient, qu'on y mange, on y joue, on y cause, qu'on y est comme à un concert où l'on va entendre un ou deux jolis morceaux et juger la voix et le talent des chanteurs. Ce qui en bannit tout intérêt, c'est le caractère même du récitatif et des airs; et

c'est si peu la faute du drame, que les opéras de Métastase, simplement déclamés par de mauvais acteurs, ont été écoutés avec intérêt sur différens théâtres d'Italie. Aussi est-ce Métastase qui, avant les admirateurs de Gluck, a écrit que la musique italienne était une esclave révoltée contre la poésie, sa légitime souveraine, et qu'elle devait se borner à régner dans les concerts et à régler les pas d'un ballet, sans se mêler des affaires du cothurne.

M. de la Harpe aime tellement les *airs*, qu'il en veut *un ou deux dans chaque scène* d'un opéra. Il me semble que ce serait beaucoup d'airs, quelque beaux qu'ils fussent. Les ports de mer sont bien utiles; mais il ne faut pas, comme M. Caritidès, mettre tout un royaume en ports de mer.

Dès qu'on admet le chant, dit M. de la Harpe, *il faut l'admettre le plus beau possible*. Il ajoute un peu plus bas: *Quand je vais voir Zaïre, je m'attends à pleurer sur les malheurs de l'amour et à entendre des vers charmans*. Cette phrase a quelque chose de séduisant; mais le rapprochement qu'il fait de la poésie avec la musique aurait

dû, ce me semble, l'éclairer sur le sophisme qui en fait la base. Suivons cette comparaison.

Dans un poëme où l'on ne se propose d'intéresser que par le charme de la poésie, comme dans l'ode, par exemple, on peut déployer toutes les richesses de l'imagination et de l'harmonie; non-seulement la pensée peut se parer des expressions les plus sonores, des figures les plus brillantes, des vers les plus mélodieux; mais les vers eux-mêmes, en prenant des mètres variés, en se groupant en strophes, dont la forme symétrique et régulière flatte l'oreille, repose l'esprit, et donne plus d'éclat à la pensée, les vers peuvent recevoir un nouveau genre d'harmonie.

Mais dans un poëme comme la tragédie, où la poésie n'est qu'un ornement accessoire, dont l'artifice doit seulement se faire sentir sans se laisser trop apercevoir, parce que le premier objet est d'intéresser par l'intérêt des situations, par le développement des caractères, par la peinture des passions, ces richesses poétiques qu'on prodigue dans l'ode doivent se sacrifier à la vérité, à la rapidité et aux autres conve-

nances dramatiques. M. de la Harpe sait cela mieux que moi. Il sait que le style épique et lyrique n'est pas le style de la tragédie; il sait que si le poëte peut employer des figures plus animées, une harmonie plus ressentie, dans les momens où l'action est plus calme, il doit faire disparaître ces moyens de l'art dans les momens d'un grand intérêt où l'ame doit être fortement émue, parce que cette émotion forte tient à une espèce d'illusion que détruirait tout artifice trop sensible.

Ce serait donc une étrange critique que de reprocher à Sophocle de n'avoir pas écrit ses tragédies en strophes comme les odes de Pindare, parce que la forme de ces strophes est d'une poésie beaucoup plus harmonieuse qu'une suite de vers iambiques; ou simplement de n'avoir pas mis dans ses scènes passionnées la même poésie que dans ses chœurs. On aurait cependant pu lui dire : *Dès qu'on admet la poésie dans le drame*, IL FAUT L'ADMETTRE LA PLUS BELLE POSSIBLE.

Ne pourrait-on pas reprocher aussi à Corneille de n'avoir pas écrit le cinquième acte de *Rodogune* du style de *Bérénice*,

et dire qu'on va à la tragédie pour entendre des vers charmans? On trouve fort peu de vers charmans dans cet acte de *Rodogune*, où il n'y en a guère que de sublimes.

Si le grand Corneille, au lieu de renoncer à l'usage de ces stances qu'il avait trouvées établies, et qu'il a placées dans quelques monologues de ses premières tragédies, les eût, au contraire, introduites dans le dialogue le plus vif et les scènes les plus intéressantes du drame; s'il les eût écrites avec la poésie enchanteresse de Racine, je ne doute pas qu'elles n'eussent pu produire les plus grands effets, réunir la chaleur, la force et le pathétique aux belles formes symétriques, régulières, périodiques, et aux charmes de la mélodie. Je ne doute pas que les plus belles de ces stances n'eussent été applaudies avec des transports peut-être plus vifs que ne l'ont jamais été les plus belles scènes de Cinna; que Corneille n'eût été imité par ses successeurs; que ses stances n'eussent été consacrées sur notre théâtre : mais il ne faut pas douter aussi que l'art de la véritable tragédie n'eût été ignoré. Et si un homme de génie était venu ensuite composer des tragédies où il eût

sacrifié ces beautés artificielles à des beautés plus mâles, plus vraies, plus énergiques, je ne doute pas encore que des hommes d'esprit n'eussent allégué, pour justifier l'usage des stances dans la tragédie et en exalter les merveilleux effets, les mêmes raisons qu'on produit aujourd'hui pour prouver que les ariettes italiennes sont la forme la plus dramatique que l'on puisse donner à la musique.

S'il n'existait dans le monde que les poëmes épiques du Boyardo, de l'Arioste et du Tasse, les mêmes raisons pourraient servir encore à nous démontrer que les octaves sont essentielles à l'épopée, et l'on n'aurait pas de peine à trouver dans l'*Orlando* et la *Gierusalème* des octaves qui réunissent tous les genres de beauté dont la poésie est susceptible.

J'ose proposer cette idée à M. de la Harpe, comme un objet digne peut-être de son attention. Je pourrais la développer davantage, et l'appliquer plus particulièrement à tous les arts; mais ce détail me mènerait trop loin.

Il me reste à répondre à quelques traits de la critique de M. de la Harpe, qu'il

n'est plus affligeant de relever. Un homme de lettres, d'un talent si distingué, peut bien, sans compromettre sa réputation, se tromper sur la mélodie et le champ mesuré; mais il ne lui est pas permis de se tromper sur ce qu'on doit à la vérité et au génie. M. de la Harpe s'en est trop écarté dans l'annonce d'*Armide;* et quand on sait qu'il a rendu compte de la première représentation sans l'avoir vue, il est difficile de croire que ce soit l'amour pur de l'art qui a conduit sa plume.

Il se pique de la plus rigoureuse impartialité, et voici comment son impartialité s'exprime : *Il paraît qu'on a été content du chœur, poursuivons jusqu'au trépas*, etc. Quelqu'un croira-t-il que M. de la Harpe ait voulu rendre fidèlement compte de l'effet de ce chœur, qui, dans les répétitions comme dans toutes les représentations, a excité les transports les plus vifs et les plus universels, et peut-on voir dans cette tournure autre chose que le désir de dissimuler un succès qu'on voit avec peine?

Dans ce même article, pour prouver que votre *Armide* ne peut pas réussir, il dit que c'est *un mauvais opéra, que la marche*

n'en est pas favorable à la musique; dans le cahier suivant, ne pouvant pas contester le succès d'*Armide,* il l'avoue le plus faiblement qu'il lui est possible, et il dit *qu'avec un poëme tel que celui de Quinault, il est bien difficile de ne pas attirer du monde.* Est-ce là de l'impartialité et de la justice?

Et quand, afin de laisser à la musique le moins de part qu'il est possible au succès de cet opéra, il l'attribue sur-tout à l'*exécution la plus parfaite et à la réunion des talens les plus rares,* faut-il croire que M. de la Harpe parle sérieusement?

Et quand, pour vous contester l'honneur d'avoir conçu le premier un plan d'opéra à-la-fois musical et dramatique, il dit que vous avez suivi dans *Iphigénie le plan trouvé par Algarotti,* est-ce encore l'impartialité qui lui fait avancer un fait si aisé à démentir? car le plan de votre *Iphigénie,* plan vraiment dramatique, et dont l'exécution fait beaucoup d'honneur au poëte, n'a rien, absolument rien de commun avec celui d'Algarotti, que j'ai sous les yeux, et qui n'est autre chose que celui de Racine, réduit et coupé dans la forme italienne.

Et quand, pour déprimer votre système et vos ouvrages, il dit que vous semblez *avoir pris à tâche de bannir le chant du drame lyrique*, et que vous paraissez persuadé, comme vos partisans le répètent, que *le chant est contraire à la nature du dialogue*, etc. comment caractériser une pareille imputation, puisque votre plan au contraire est d'animer le récitatif même par des phrases de chant presque continuelles; que M. Rousseau trouve que *le chant vous sort par tous les pores*, et qu'aucun de vos partisans n'a pu lire ni écrire l'absurdité qu'on leur prête si gratuitement?

Et ces mots de dénigrement et de mépris qu'il emploie sans autre motif et sans autre effet que de blesser un homme de génie, comment les concilier avec les principes d'une critique honnête et modérée? Il vous reproche, monsieur, d'avoir fait d'*Armide* une *sorcière*. En appliquant d'une manière si peu décente un mot que sa mémoire lui fournit[1], y a-t-il même attaché quelque sens?

[1] Mademoiselle de la Motte voulait jouer le rôle de la fée dans l'*Oracle*; M. de Saint-Foix ne voulut pas y consentir; elle insista d'un ton un peu aigre: Mademoiselle, lui dit l'auteur peu endurant, j'ai besoin d'une fée et non d'une sorcière.

Si Armide est une enchanteresse dans les vers de Quinault, M. de la Harpe nous dirait-il par quels moyens de votre art vous auriez pu en faire une sorcière ?

Est-ce un ton de critique bien décent que de dire, que le rôle d'*Armide* est presque d'un bout à l'autre une *criaillerie* monotone et fatigante.

Est-ce avec le sentiment vrai de ce qu'il dit, que M. de la Harpe vous reproche, monsieur, l'*affectation de contrefaire la nature ?* Il sait trop bien sa langue pour ignorer que *contrefaire*, c'est imiter en charge, en burlesque ; et il me semble que jusqu'ici on n'a rien trouvé de trop burlesque dans vos tragédies. Il semble craindre aussi que les imitations en musique ne soient trop vraies. Qu'il se rassure : on ne prendra jamais des tons ou des intervalles harmoniques, accompagnés de violons, de hautbois et de trompettes, pour *les cris d'un homme qui souffre*. Il faut avouer qu'on dit et qu'on écrit depuis quelque tems d'étranges choses sur l'imitation et la vérité dans les arts.

Quel est donc ce triste plaisir de la critique qui cherche à troubler l'artiste

dans ses travaux, et à l'affliger dans ses succès ?

Et si l'on reconnaît cet artiste pour un *homme de génie*, pour le créateur d'un genre nouveau, qui depuis plusieurs années enivre toute la nation d'un plaisir qu'on a soi-même partagé quelquefois, est-ce dans ces premiers momens où l'on ne devrait éprouver que les mouvemens de l'admiration et de la reconnaissance, qu'on peut s'occuper à lui disputer son triomphe, et à flétrir ses lauriers sur sa tête, à l'instant où le public vient de le couronner.

Si cet *homme de génie* est un étranger qui n'a été appelé parmi nous que par le désir de mériter nos suffrages et de nous apporter des plaisirs nouveaux, ne mérite-t-il pas encore plus d'égards et de reconnaissance ?

Enfin si cet homme de génie éprouve toutes les contradictions qui poursuivent d'ordinaire les grands talens et les grands succès; s'il est en butte aux petites persécutions et aux manœuvres sourdes d'une cabale nombreuse de virtuoses, de ménétriers, de *dilettanti*, etc. etc. etc., est-ce à un homme de lettres à fournir des armes

aux ennemis du talent, et à joindre sa voix aux clameurs de la prévention et de la jalousie ?

Lorsque M. de la Harpe a pu se résoudre à tracer ce mot imposant d'*homme de génie* en parlant de vous, monsieur, comment la première expression de dénigrement qui s'est offerte à son esprit, a-t-elle pu échapper à sa plume ? L'esprit, le goût, le talent même dans tous les genres, ne sont pas rares; mais lorsque le ciel fait présent à la terre d'un homme de génie, peut-on l'accueillir avec trop de respect ? Les gens de lettres se plaignent souvent, et avec raison, du dédain ou de l'indifférence que certaines classes du public témoignent pour les talens; est-ce à eux d'apprendre à ce public à traiter familièrement le génie, et ne doivent-ils pas plutôt donner l'exemple des hommages qu'on lui doit ?

S'il pouvait être permis d'attaquer sans ménagement un *homme de génie* au milieu de ses succès et de s'élever contre la voix publique qui l'applaudit, ce ne pourrait être que par zèle pour un art dont on voit corrompre les principes, et pour éclairer le public séduit, pour ramener au vrai l'ar-

tiste qui s'égare ; mais quand on ne connaît pas même la langue de l'art qu'on veut défendre ; quand on n'a à opposer au public que son sentiment personnel, et au jugement éclairé des plus habiles connaisseurs que des idées vagues, superficielles et déjà inutilement répétées par d'autres, quelle influence peut-on avoir sur l'opinion ? quel service peut-on rendre à cet art qu'on ignore ?

M. de La Harpe n'a pas sans doute prétendu vous instruire, monsieur, en vous disant que la belle mélodie est belle, qu'il faut tâcher d'unir le beau chant à l'expression. Personne ne lui contestera ces grandes vérités ; mais lorsqu'il ajoute qu'il faut unir le chant le plus mélodieux à la plus forte expression, les formes symétriques et périodiques à la vérité de l'action dramatique, que les compositeurs italiens l'ont fait et le feront, il affirme ce qu'il n'est pas en état de prouver, ni même de concevoir.

Si je disais à un peintre : Je voudrais que vous réunissiez la force à la grâce, la perfection du dessin à la magie du coloris, il me répondrait sans doute, qu'il le voudrait bien aussi. Mais si je lui disais : Je

veux trouver dans un tableau les touches fières, hardies et savantes de Michel-Ange, avec le trait pur, ondoyant et moelleux du Corrège; les expressions vraies et profondes du Dominiquin, avec les airs de tête gracieux et piquans du Parmesan; la distribution artificielle de la lumière, les teintes fraîches et brillantes, et les passages doux et harmonieux qui m'enchantent dans les tableaux du Titien, avec ces grandes masses et ces fortes oppositions de lumière et d'ombres qui donnent aux compositions d'Annibal Carrache du mouvement et de la grandeur, mon peintre me dirait peut-être, comme Apelle à Mégabise : *Parlez plus bas, car ce jeune garçon qui broie mes couleurs se moquerait de vous.*

Il y a des genres de beauté qui s'excluent par la nature même des moyens de l'art. Il est absurde de chercher dans la figure de Laocoon poussant des cris, ayant tous les traits en convulsion, tous les muscles gonflés par la douleur, la grâce noble, les formes élégantes, le calme imposant qui brillent dans la figure de l'Apollon du Belvèdère?

Il y a aussi des qualités qui s'excluent

par l'imperfection de la nature humaine ; le plus grand talent a ses limites, et les plus grands artistes ont toujours sacrifié certaines parties de l'art à celles qui les touchaient davantage. Mais quoique Raphaël n'ait ni l'éclat du Guide, ni le coloris du Titien, il n'en est pas moins le premier des peintres.

M. de la Harpe va se récrier encore sur mon enthousiasme pour vous, monsieur; et moi je m'en fais gloire. Je l'ai déjà dit, l'enthousiasme est la seule manière de sentir les arts. Qui n'est que juste est froid, et il vaut mieux être enthousiaste d'un homme de génie, que fanatique d'un talent frivole.

Mais mon enthousiasme pour un homme de génie n'a jamais été jusqu'à affliger un de ses rivaux; quiconque aime véritablement les arts, peut donner des préférences, mais non des exclusions. J'ai toujours été le partisan et quelquefois l'ami des compositeurs qui ont fondé la bonne musique parmi nous; je n'ai jamais été le détracteur d'aucun.

Le maître célèbre qui se dispose à embellir notre théâtre lyrique d'une produc-

tion de son génie brillant, facile et fécond, n'aura ni un admirateur plus sincère, ni un partisan plus zélé que moi; une réputation justifiée par vingt ans de grands succès, n'a pas besoin d'être confirmée par nos suffrages, et quels que soient le plan et la méthode qu'il adopte pour un genre de mélodrame fort différent de ceux dont il s'est occupé jusqu'à présent, il est impossible que sa musique ne soit pas remplie de beautés du premier ordre, et ne soit pas applaudie de tous les gens de goût.

Mon admiration pour vous, monsieur, ne va pas non plus jusqu'à ne rien désirer dans vos ouvrages; je ne crois point que votre esprit ait tout vu, que votre génie ait tout embrassé. J'aime aussi les airs symétriques et réguliers, les duo et les trio d'un beau chant et d'une belle harmonie; ceux que vous avez mis dans vos ouvrages m'ont fait tant de plaisir, et ont été si généralement applaudis, que j'ai regretté quelquefois de n'en pas trouver dans certains momens où la situation et les sentimens des personnages me paraissent comporter ce genre de beauté. Mais avant de vous en faire un reproche, je voudrais

vous demander à vous-même par quelles raisons vous vous êtes interdit des moyens de plaire qui vous sont si faciles; car si je m'adressais à vous pour vous parler de votre art, ce serait pour vous demander des leçons, et non pour vous en donner. Ce serait pour vous demander quels sont les moyens d'expression qui appartiennent particulièrement à la mélodie ou à l'harmonie, au chant de la voix ou au jeu des instrumens; jusqu'à quel point les accens du récitatif doivent se conformer à ceux de la déclamation parlée; quel instinct particulier peut inspirer ces chants d'un caractère religieux et simple, qui semblent nous transporter au milieu d'un temple grec, et qui nous remplissent à-la-fois de terreur et de respect; tels que le chœur du premier acte d'*Alceste*, et celui du troisième acte d'*Iphigénie*; et enfin par quelle force de tête vous pouvez réunir à-la-fois le sang-froid nécessaire pour embrasser d'un coup-d'œil toutes les parties d'un grand drame et les subordonner toutes l'une à l'autre, avec la verve et l'enthousiasme que vous portez dans l'exécution.

Mais vous avez quelque chose de mieux à faire que d'instruire notre ignorance : continuez de nous enchanter par de nouveaux fruits de vos veilles. Résignez-vous à la critique, et même à la satyre ; c'est un impôt que le génie a payé de tout tems à la faiblesse humaine. Contentez-vous de la gloire d'avoir créé un nouveau genre de musique dramatique, qui fera époque dans l'histoire des arts ; car j'ose vous prédire que la révolution que vous avez opérée sur notre théâtre lyrique s'étendra sur les autres théâtres de l'Europe ; et tous les compositeurs, selon qu'ils auront plus ou moins de génie et de sensibilité, s'avanceront plus ou moins dans la carrière que vous leur avez ouverte.

Il y a long-tems que cette révolution se prépare, et que tous les gens de goût l'espèrent. Il est vrai qu'on attendait la lumière de l'orient, et qu'elle est venue du septentrion. Cet accident a un peu déconcerté les prophètes, et vous a privé de quelques zélateurs ; mais le public à la fin est juste, et la postérité qui ne s'embarrassera pas si vous êtes né à Prague ou à Naples, vous placera au rang du petit nombre des génies créateurs.

Recevez, monsieur, l'hommage que je vous rends, comme un faible tribut de mon admiration pour vos talens sublimes, et de ma reconnaissance pour le plaisir dont vos ouvrages m'ont si souvent enivré.

S.

ANECDOTES SUR MOZART.

Mozart a été un de ces enfans extraordinaires, qui ont étonné par un talent prématuré ; mais, fort différent de presque tous ces petits prodiges qui, dans l'âge de la maturité, n'ont été que des hommes médiocres, son talent a grandi avec son corps et il est devenu un homme de génie.

Né d'un père musicien, il fut élevé pour la même profession. La nature l'avoit doué pour la musique. Son instinct devançait les leçons qu'on lui donnait. La rapidité de ses progrès frappa tous ceux qui en furent témoins. Son père lui fit faire le tour de l'Europe, il y a 30 à 35 ans. Il avait 6 à 7 ans. Je l'ai entendu jouer du clavecin au concert spirituel et dans des maisons particulières. Il étonnait tous les amateurs par sa facilité et la précision avec laquelle il exécutait les pièces les plus difficiles. Il accompagnait sur la partition à la première vue. Il préludait sur son instrument, et dans ses *capricci* improvisés, il laissait échapper les traits de chant les plus heureux, et montrait déjà un sentiment pro-

fond de l'harmonie. En Italie, en Angleterre, il excita la même admiration.

Il réalisa les espérances qu'on avait conçues de son talent précoce. A 10 ou 11 ans, il publia des pièces de clavecin qui furent jouées par-tout. Il continua long-tems à composer de la musique instrumentale, et ce ne fut que vers les dernières années de sa vie qu'il travailla pour le théâtre.

On a constamment observé que le développement trop prompt et trop rapide des facultés morales dans les enfans, ne s'opérait qu'aux dépens du physique. Mozart en était une nouvelle preuve. Son corps ne prit pas avec l'âge l'accroissement ordinaire. Il resta toute sa vie faible et d'une santé fragile. Son esprit borné aux idées qui tenaient à la musique, avait des éclairs sur tout ce qui intéressait son talent, mais montrait peu d'aptitude à s'exercer sur d'autres objets. Il était extrêmement irritable; ses affections étaient vives, mais superficielles et de peu de durée. Il était mélancolique et dominé par une imagination active et mobile, qui n'avait dans sa raison qu'un faible contre-poids.

Il aimait l'argent; mais il n'était ni avide ni intéressé. Il était au contraire généreux et bienfaisant; on en trouve cent exemples dans sa vie. Il donnait souvent sans choix, et dépensait plus souvent encore sans raison. Il avait gagné beaucoup d'argent par ses places, par les bienfaits des princes et par le produit de ses ouvrages; il est mort pauvre, ne laissant à une femme estimable, qu'il aimait beaucoup, d'autre ressource que les copies des compositions qu'il n'avait pas encore publiées.

J'ai dit qu'il aimait beaucoup sa femme; elle le méritait : elle l'encourageait dans ses travaux et le soutenait dans ses accès de mélancolie. Mozart en était tendrement occupé; mais cela ne l'empêchait pas d'avoir des fantaisies pour d'autres femmes, et ses fantaisies avaient un tel empire sur lui, qu'il ne pouvait pas y résister.

J'ai entendu dire qu'il n'avait fait *la Flûte enchantée* que pour plaire à une femme de théâtre dont il était devenu amoureux, et qui avait mis ses faveurs à ce prix. On ajoute que son triomphe eut des suites bien cruelles, et qu'il en contracta une maladie incurable dont il mourut

peu de tems après. Ce fait me paraît peu vraisemblable ; *la Flûte Enchantée* n'est pas le dernier de ses opéras, et lorsqu'il l'a composée, sa santé était déjà fort altérée.

Mozart fut toute sa vie une espèce d'enfant. Tous ses sentimens avaient plus de violence que de profondeur. Léger et inconséquent dans ses affections, il était bon et compatissant, mais plus par faiblesse que par vertu. Sa plus forte, ou plutôt son unique passion fut pour la musique; il aima aussi quelques femmes avec une vivacité qui avait d'abord l'air de la passion, mais qui s'éteignait promptement.

Il jugeait ses propres ouvrages avec impartialité, et souvent avec une sévérité qu'il n'aurait pas soufferte aisément dans un autre. L'empereur Joseph aimait Mozart, et l'avait fait son maître de chapelle. Il avait la prétention d'être un *dilettante*. Son voyage en Italie lui avait donné une haute idée de la supériorité de la musique italienne sur toutes les autres, et quelques Italiens qu'il avait à sa cour entretenaient avec soin cette prévention, qui n'était pas sans fondement. Les musiciens étrangers qui étaient à Vienne, parlaient avec plus

de jalousie que de justice, des premiers essais de Mozart; et l'empereur était aisément entraîné par les jugemens de ces professeurs. Un jour qu'il venait d'entendre la répétition d'un opéra comique qu'il avait commandé lui-même à Mozart (*l'Enlèvement du sérail*), il dit au compositeur: *Mon cher Mozart, cela est trop beau pour nos oreilles; il y a beaucoup trop de notes là-dedans. — J'en demande pardon à votre majesté*, lui répondit Mozart très-sèchement, *il y a précisément autant de notes qu'il en faut.* L'empereur parut un peu embarrassé de la réponse; mais lorsque l'opéra fut exécuté, il en fit les plus grands éloges.

Mais Mozart fut ensuite moins content lui-même de son ouvrage; il y fit beaucoup de corrections et de retranchemens. En exécutant depuis, sur le clavecin, un des airs qui avaient été le plus applaudis: *Cela est bon dans la chambre*, disait-il; *mais pour le théâtre il y a trop de verbiage. Quand je l'ai composé, je me complaisais dans ce que je faisais et je n'y trouvais rien de trop long.*

Il avait été nommé par l'empereur *com-*

positeur de la chambre, et il avait pour cette place un traitement de 800 florins par an; mais il ne composa jamais rien en cette qualité. On lui demanda un jour, en vertu d'un ordre général du gouvernement, l'état des traitemens qu'il recevait de la cour. Il écrivit dans un billet cacheté : *Trop pour ce que j'ai fait, trop peu pour ce que j'aurais pu faire.*

Il était très-inégal dans le travail. Quand il était saisi d'une idée, on ne pouvait pas l'arracher à l'ouvrage. Il composait au milieu de ses amis; il passait des nuits entières au travail. Dans d'autres tems, il ne pouvait quelquefois achever un ouvrage qu'au moment même où il fallait l'exécuter. Il lui arriva même un jour qu'ayant une pièce à faire pour un concert de la cour, il n'eut pas le tems d'écrire la partie qu'il devait exécuter. L'empereur Joseph, jetant par hasard les yeux sur le papier de musique que Mozart avait l'air de suivre, fut étonné de n'y voir que des lignes sans notes; et lui dit : *Où est donc votre partie? Là*, répondit Mozart, en mettant la main sur son front.

J'ai dit qu'il aimait tendrement sa femme,

quoiqu'il lui fît quelquefois des infidélités. Elle était d'une très-mauvaise santé. Dans une longue maladie qu'elle eut, il avait coutume d'aller au-devant de ceux qui venaient la voir, en mettant son doigt sur sa bouche et leur faisant signe de ne faire aucun bruit. Il avait tellement contracté cette habitude, qu'après la convalescence de sa femme, il abordait les gens de sa connaissance en mettant le doigt sur sa bouche, en leur faisant le même signe de silence, et en ne leur parlant lui-même qu'à voix très-basse.

Sa santé, naturellement délicate, s'affaiblissait de jour en jour. L'irritabilité de nerfs qui tenait à sa constitution, s'augmenta par les excès de travail et de plaisir auxquels il se livrait alternativement; car il ne savait se modérer ni dans l'un ni dans l'autre. La mélancolie, à laquelle il était sujet, devint habituelle; il pressentit sa fin prochaine, et il la voyait arriver avec terreur. Un événement assez singulier vint accélérer d'une manière funeste l'effet de cette triste disposition.

Un jour qu'il était plongé dans ses rêveries mélancoliques, il entendit un carrosse

arrêter à sa porte ; on lui annonce un inconnu qui demande à lui parler. On le fait entrer ; c'était un homme d'un certain âge, qui avait toutes les apparences d'une personne de distinction. « Je suis chargé, dit « l'inconnu, par un homme très-considé- « rable, de venir vous trouver ». — Quel est cet homme, interrompit Mozart? — « Il « ne veut pas être connu ». — A la bonne heure ; et que désire-t-il ? — « Il vient de « perdre une personne qui lui était bien « chère, et dont la mémoire lui sera éter- « nellement précieuse. Il veut célébrer tous « les ans sa mort par un service solemnel, « et il vous demande de composer un *re-* « *quiem* pour ce service ». Mozart se sentit vivement frappé de ce discours, du ton grave dont il était prononcé, de l'air mystérieux qui semblait répandu sur toute cette aventure ; la disposition de son ame fortifiait encore ces impressions. Il promit de faire le *requiem*. L'inconnu continua : « Mettez à cet ouvrage tout votre génie ; « vous travaillez pour un connaisseur en « musique ». — Tant mieux. — « Combien « de tems demandez-vous » ? — Quatre semaines. — « Eh bien, je reviendrai dans

« quatre semaines. Quel prix mettez-vous « à votre travail » ? — Cent ducats. — L'inconnu les compta sur la table et disparut.

Mozart reste plongé quelques momens dans de profondes réflexions ; puis tout-à-coup demande une plume, de l'encre et du papier, et malgré les remontrances de sa femme il se met à écrire. Cette fougue de travail continua plusieurs jours ; il travailla jour et nuit, et avec une ardeur qui semblait augmenter en avançant. Mais son corps ne put résister à cet effort. Il tomba un jour sans connaissance, et fut obligé de suspendre son travail. Peu de tems après, sa femme cherchant à le distraire des sombres pensées qui l'occupaient, Mozart lui dit brusquement : « Cela est certain ; ce « sera pour moi que je ferai ce *requiem*. « Il servira à mon service mortuaire ». Rien ne put le détourner de cette idée ; il continua de travailler à son *requiem*, comme Raphaël travaillait à son tableau de *la Transfiguration*, frappé aussi de l'idée de sa mort.

Mozart sentait ses forces diminuer chaque jour, et son travail avançait lentement ; les quatre semaines qu'il avait demandées

s'étant écoulées, il vit un jour entrer chez lui l'inconnu. « Il m'a été impossible, dit « Mozart, de tenir ma parole. — Ne vous « gênez pas, dit l'étranger; quel tems vous « faut-il encore? — Quatre semaines. L'ou- « vrage m'a inspiré plus d'intérêt que je « ne le croyais, et je l'ai étendu beaucoup « plus que je ne le voulais. — En ce cas, « il est juste d'augmenter les honoraires. « Voici cinquante ducats de plus. — Mon- « sieur, dit Mozart toujours plus étonné, « qui êtes-vous donc? — Cela ne fait rien « à la chose. Je reviendrai dans quatre se- « maines ». Mozart envoya sur-le-champ un de ses domestiques pour suivre cet homme extraordinaire, et savoir où il s'arrêterait; mais le domestique vint rapporter qu'il n'avait pu retrouver la trace de l'inconnu.

Le pauvre Mozart se mit dans la tête que cet inconnu n'était pas un être ordinaire, qu'il avait sûrement des relations avec l'autre monde, et qu'il lui était envoyé pour lui annoncer sa fin prochaine. Il n'en travailla qu'avec plus d'ardeur à son *requiem*, qu'il regarda comme le monument le plus durable de son talent. Pendant ce

travail, il tomba plusieurs fois dans des évanouissemens alarmans. Enfin, l'ouvrage fut achevé avant les quatre semaines. L'inconnu revint au terme convenu. Mozart n'était plus.

Toute l'Allemagne regarde ce *requiem* comme le chef-d'œuvre de ce compositeur.

S.

I.

FRAGMENS

SUR LE THÉATRE.

Lettre d'un jeune auteur à un de ses amis, sur la comédie.

Vous voudriez, mon ami, que je m'essayasse dans le genre de la comédie, et vous ne concevez pas pourquoi je résiste si obstinément à ce conseil, qui m'a déjà été donné par plusieurs personnes; la raison en est cependant bien simple; je ne connais rien au monde de si difficile à faire qu'une bonne comédie, et je n'en veux pas faire une mauvaise. Or, s'il faut vous le dire, en fait de comédie, j'adopte dans presque toute son étendue le précepte un peu sévère de Boileau:

Qu'il n'est point de degré du médiocre au pire.

Une comédie très-applaudie, lorsqu'elle est représentée par d'excellens acteurs, froide à la lecture, ennuyeuse lorsqu'elle est médiocrement jouée, voilà ce que

j'appelle une mauvaise comédie, et ce que je me sens très-capable de faire.

Je pourrai, comme tant d'autres, y faire entrer une analyse assez fine des sentimens, ce que je crois beaucoup plus aisé que d'en présenter *les peintures naïves*. Aux traits de naturel, je substituerai tant qu'on voudra des observations peut-être assez heureuses sur l'esprit, le cœur, le monde, les plaisirs, etc. J'y joindrai ce qu'on appelle des portraits, et que j'appellerais plutôt des signalemens. Après cela, il pourra bien se faire que Fleury et Mlle Contat soient très-applaudis dans ma pièce, et je ne jurerais même pas que quelques-uns des journalistes, qui se chargeront d'en rendre compte, n'y découvrissent beaucoup d'*intentions comiques*, car je vous réponds que mes intentions seront bonnes.

Il en est des intentions comiques comme de ces intentions de bien faire, qu'on remarque communément dans ceux qui n'ont pas la force de rien faire de bien. D'autres font le bien presque avant d'y avoir pensé; ils ne se donnent pas le tems d'avoir une intention. Croirons-nous, par exemple, que Molière, pour faire l'*Avare*, ait procédé

méthodiquement par l'examen des règles, et se soit dit : Je veux peindre un avare. Pour rendre sa position plus saillante, il faut la mettre en opposition avec une autre : il sera donc amoureux ; et pour qu'ensuite sa position contrarie sans cesse son caractère, et le fasse à chaque instant ressortir, car c'est là ce qui produit le bon comique, je lui donnerai un fils libertin et une fille à marier? Voilà de ces combinaisons toutes simples auxquelles les meilleurs principes n'eussent peut-être jamais conduit Molière. Au lieu de cela, le génie vraiment comique conçoit d'abord sa scène disposée de manière à produire l'effet le plus plaisant, et ne se demande qu'ensuite ce qui a pu produire cet effet. Il voit une maison en désordre ; une fille amoureuse qui a son amant caché près d'elle chez son père ; tandis que son frère y amène les usuriers à qui il emprunte l'argent que leur prête son père. Il se représente ce père au moment d'épouser la maîtresse de son fils, les embarras d'une entrevue, des valets voleurs et des fripons du dehors qui s'entendent avec eux, le mouvement de deux ou trois intrigues, les mystères, les confidences, les complots, et

au milieu de tout cela se place l'avare, toujours le cœur, les yeux, les mains fixés sur sa chère cassette, la croyant l'objet de tous les mouvemens, sans cesse occupé à la dérober à tous les regards, n'osant l'abandonner et mourant de peur, en la surveillant, de la découvrir, ne sachant où donner de la tête entre ses enfans dont il se défie, des valets qu'il épie et dont il se croit épié, accueillant le moindre discours, saisissant le moindre coup-d'œil, prêt à tout interpréter au gré de sa pensée, toujours trompé par l'excès même de ses inquiétudes, et enfin amoureux, jaloux, volé, et prêt à se pendre; voilà comme un tableau se présente au poëte; il le voit tout ordonné, tout colorié, tout mouvant; il rit lui-même de son idée, et l'*Avare* se fait en six semaines.

Au lieu de cela, un homme qui a de l'esprit et des connaissances, qui a bien étudié la littérature, bien réfléchi sur les sources du comique, bien observé les vices, les travers de son siècle, un tel homme se dit: Je veux faire une comédie; quel caractère peindrai-je? Il cherche, il choisit, il ne s'arrête pas sur monsieur un tel ou madame

une telle, mais sur tel ou tel caractère dont il se forme une idée abstraite. Une autre idée abstraite, c'est le but moral qu'il veut donner à sa pièce, et voilà l'échafaudage qui lui sert à construire sa fable. Ensuite, à force de combinaisons, il établit là-dessus des oppositions d'intérêts et de situations, des contrastes de caractères, et il a fait une comédie à-peu-près comme celui qui aura composé un automate qui marche, mange et digère, pourra croire qu'il a fait un homme. Son plan, qu'il a montré à ses amis, était parfait; sa pièce finie, l'analyse en est admirable : il n'y manque que la vie.

On m'avait vanté une pièce qui a été quelque tems à la mode, et dans ce pays-ci cela n'est jamais bien extraordinaire. Elle est passée de mode, cela me paraît encore moins étonnant; c'est le *Philinte de Molière*. Vous y trouverez, me disait-on, une situation fortement conçue; c'est celle d'un égoïste dupe de son égoïsme, qui, après s'être obstinément refusé à rendre un service qui ne lui coûterait rien, et sauverait, lui dit on, un honnête homme d'une ruine totale, trouve toute sa fortune

compromise dans l'affaire qu'il a laissé manquer, et dont une légère démarche de sa part eût assuré le succès. Je disais : *Cela doit être beau*. J'ai vu la pièce, et je me suis dis : *Cela pourrait être beau;* et je m'y suis ennuyé comme beaucoup d'autres. Voilà justement comme on fait une pièce avec un *but moral* et des *intentions comiques*.

Vous le dirai-je, mon ami, plus je relis Molière, et moins je comprends que tant de gens se croient en état de faire des comédies; tant je suis frappé de la supériorité, mais sur-tout de la singularité du talent qui a produit de pareils ouvrages. D'autres génies ont pu m'étonner d'une manière plus conforme à mes goûts et à mes inclinations, me procurer des plaisirs plus vifs et plus sensibles; aucun ne m'étonne autant que Molière.

Quelque admiration que nous inspirent les beaux ouvrages, il semble en général qu'avec de l'étude et de la réflexion, on pourra parvenir à démêler le sentiment qui en dicta les plus grandes beautés, et je ne m'étonnerais point du tout qu'un homme d'esprit, après avoir passé sa vie à étudier et admirer Racine, se crût en état de faire

une tragédie comme lui; bien entendu qu'il y échouerait. Il y a dans la perfection de Racine quelque chose de simple qui semble le mettre à notre portée. Corneille aussi vrai dans ses beaux endroits, Molière plus naturel encore, s'il est possible, me semblent bien plus difficiles à concevoir. Toujours ils nous surprennent, toujours on se demande, par où ont-ils pu arriver-là ?

Molière, vous dit-on, avait le génie comique : je le sais bien. Mais qu'est-ce que c'est que le génie comique ? de quoi se compose-t-il ? à quelle qualité de l'esprit tient-il plus particulièrement ? La Bruyère joignit à la finesse des observations, au talent de les énoncer d'une manière piquante, l'art de peindre et de mettre en scène ses personnages : pourquoi n'a-t-il pas fait des comédies? Regnard et Dufresny, à la science du théâtre, à la connaissance des mœurs, au naturel et à la vivacité du dialogue, unissaient une gaieté d'esprit égale à celle de leur caractère. D'où vient qu'ils sont encore si loin de Molière ?

Molière n'est pas toujours gai; il est toujours comique. La gaieté de l'esprit est une certaine aptitude à saisir les objets

par un côté différent de celui qui se présente naturellement à l'esprit, et à détourner par conséquent toute attention raisonnable et sérieuse. C'est une déraison aimable, mais c'est une déraison; et c'était peut-être sous ce point de vue que Fontenelle disait *que le fin a toujours quelque chose de faux*. Le comique de Molière est toujours fondé sur la vérité, la raison, et pris dans la nature des choses.

Dans *les Ménechmes* de Regnard, Ménechme l'aîné, furieux contre le tailleur, marguillier de sa paroisse, qui vient lui demander de l'argent dû par son frère, s'écrie : *Non, je veux lui couper le nez.* —*Laissez-le aller*, reprend le valet,

Que feriez-vous, monsieur, du nez d'un marguillier ?

Rien n'est plus gai, sans doute; mais ce n'est pas là la question, car il est bien sûr que ce n'est pas pour avoir en sa possession *le nez d'un marguillier* que Ménechme veut couper celui du tailleur. Si Pasquin s'opposait, par de bonnes raisons, à la colère de son maître, s'il était de bonne foi, il ne serait plus gai et n'aurait rien de comique. Les personnages de Molière, au

contraire, ne sont jamais plus comiques que lorsqu'ils sont de bonne foi. Harpagon, répondant par ce seul mot *sans dot!* à toutes les objections de ceux qui veulent l'empêcher de donner sa fille au vieil Anselme, envisage certainement la question sous un faux jour; mais il parle d'après le sentiment qu'il éprouve. En un mot, Regnard nous fait presque toujours rire de l'esprit de ses personnages, et Molière de l'aveuglement des siens; et par-là Molière, beaucoup plus moral que Regnard, inspire sur-tout la crainte d'être dupe, au lieu que Regnard donnerait presque le goût de devenir fripon, tant les fourbes dont il nous amuse sont agréables et divertissans. Quels sont, dans le *Légataire*, les personnages plaisans? Crispin et Lisette. Dans *les Fourberies de Scapin*, c'est Argante et Géronte. Quant au Géronte du *Légataire*, qui ne serait trompé, comme lui, dans la scène du testament? je dis plus; qui pourrait rougir de l'être de même par deux faussaires qui abusent de ses infirmités pour se jouer de lui? aussi n'est-il pas là le personnage comique; les personnages comiques ce sont Crispin et Lisette, que leur

friponnerie a mis dans l'embarras; mais ils savent s'en tirer; ils nous forcent de nous intéresser à eux, et voilà l'immoralité.

Ce qui nous fait rire aux dépens d'Argante, ce n'est pas de le voir trompé par Scapin, mais de le voir, dupe de sa poltronnerie, sacrifier son argent, auquel il tient beaucoup, pour se sauver d'un danger imaginaire. Ce qui nous amuse dans la scène suivante avec Géronte, c'est le combat qu'éprouve celui-ci entre l'avarice, et le respect humain qui lui ordonne de délivrer son fils; ce sont les ridicules et inutiles expédiens dont il s'avise, ses incertitudes, son anxiété, au milieu desquelles on ne voit percer de véritable attachement que pour les cinq cents écus qu'il est enfin obligé de donner. Scapin n'est ici que l'instrument dont se sert l'auteur pour faire ressortir les passions des deux vieillards; et ce Scapin, tout spirituel, tout amusant qu'il est, ne se montre vraiment comique que dans l'instant où le souvenir de ses friponneries, joint aux menaces de son maître, l'effraient tellement qu'il avoue dix fourberies dont on ne lui parlait pas, pour une dont on lui demande l'aveu et

qu'il n'a pas commise. Il est facile de montrer un homme dupe d'un autre; Molière fait ses personnages dupes d'eux-mêmes, de leurs passions, de leurs penchans. Sganarelle, dans l'*Ecole des Maris*, est beaucoup moins trompé par Isabelle que par la confiance qu'il a en son propre mérite, comme Arnolphe par l'entêtement pour ses fausses maximes, Orgon par son engouement pour le Tartuffe; et Mme Pernelle, cette Mme Pernelle que personne ne songe à tromper, et qui, entièrement dupe d'elle-même, de ses préventions, de son humeur contre le tems présent, plus encore que de son amour pour Tartuffe, se refuse à l'évidence qu'on lui présente, Mme Pernelle est en même tems le personnage le plus comique et peut-être le plus moral de Molière; car, s'il est déraisonnable de vouloir que le but moral soit l'ame de la comédie, il ne l'est pas moins de prétendre qu'on puisse avoir de véritable comique, s'il n'est fondé sur une idée morale plus ou moins importante; pour être comique il faut être ridicule, et l'on n'est presque jamais ridicule que par sa faute.

Tout ce qu'on peut dire, c'est que l'idée morale résultant des ridicules d'un personnage comique, ne présente pas toujours assez d'avantages pour contre-balancer le mauvais effet des moyens immoraux que le poëte est quelquefois obligé d'employer pour faire ressortir ces ridicules. Ainsi, quelque important qu'il puisse être de corriger les hommes de l'avarice par la peinture des humiliations qu'elle entraîne à sa suite, c'est un exemple dangereux à présenter que celui d'un père insulté et humilié par son fils. C'est pourquoi l'*Avare*, *l'Ecole des Maris*, etc., quoique le comique en soit fondé sur une idée morale, sont des pièces véritablement immorales. Mais les chefs-d'œuvres de Molière, celles de ses pièces qui résisteront à tous les tems, présentent certainement, sans aucun mélange, la morale la plus relevée; non que le but moral ait conduit l'auteur, mais parce qu'il est inséparable du comique parfait, qui consiste, non à montrer un homme dupe des autres, mais à le montrer dupe de soi-même. Ainsi l'Orgon du *Tartuffe* nous montre qu'on peut non seulement être dupe, mais cesser d'être bon par

excès d'amour pour la vertu; *le Misantrope*, qu'on peut devenir répréhensible par excès d'horreur pour le vice, et que la véritable vertu n'existe pas sans la raison et la modération.

Une erreur familière à la plupart de ceux qui ont fait des comédies depuis Molière, Regnard, Dufresny, etc., a été de croire, comme Marivaux, qu'on pouvait produire de l'effet au théâtre avec de la finesse d'observation, de l'aptitude à saisir et à peindre des ridicules à peine marqués, les nuances du caractère, les ressorts des petites passions. Ce ne sont point des traits fins, des nuances délicates qui composent le véritable comique; ce sont les couleurs fortes, les traits saillans, ce que les peintres appellent la charge de la figure; le bouffon en est la caricature. C'est dans la charge que se trouve presque toujours la ressemblance du portrait; cette ressemblance diminue à mesure que les détails se multiplient, et un travail trop recherché finit quelquefois par la détruire tout-à-fait.

Un trait comique, comme vous me le disiez l'autre jour, est toujours, pour ainsi dire, *une incongruité*, c'est-à-dire, une

inconséquence, ou une inconvenance si frappante qu'elle paraisse aux yeux de tous, excepté aux yeux de celui qui la commet; c'est un mouvement involontaire et inaperçu, presque toujours le produit d'un sentiment ou d'une tournure d'idées habituelle, et l'on sent combien devient déplacée dans ce cas la recherche du sentiment ou de l'expression.

C'est dans les mouvemens les plus ordinaires de l'ame que Molière a été chercher la plupart de ses traits les plus comiques, dont l'application se présente à chaque instant de la vie. *Le pauvre homme!... Qué diable allait-il faire dans cette galère ?* Voilà de ces expressions qui se retrouvent dans toutes les bouches, de ces mots dont l'application se rencontre à chaque instant du jour. La finesse, c'est d'avoir su démêler à quelle passion, à quel caractère elles pouvaient appartenir; l'art, c'est de les avoir entourées de circonstances tellement propres à en faire ressortir le ridicule, qu'elles frappent, comme d'un trait de lumière, des gens qui, sans Molière, les eussent peut-être entendues vingt fois sans les remarquer.

L'art du comique ne consiste donc pas à savoir placer un mot fin, une pensée délicate en même tems que naturelle, mais à amener finement, naturellement un mot simple qui, ainsi préparé, nous développant tout-à-coup la passion ou le caractère, nous apporte cette clarté soudaine, cette surprise d'où naît tout l'effet du comique. Dufresny sentait bien la nécessité de présenter, en un seul trait, l'idée qu'on veut rendre frappante. Voyez dans *le Double Veuvage*, une veuve qui vient étaler une fausse douleur sur la mort d'un mari qu'elle détestait. Il y a quatre jours, dit-elle, qu'elle a perdu son mari. *Eh bien, madame*, poursuit-elle, *depuis ce tems-là, je n'ai pris aucune nourriture*. La soubrette ajoute malignement un mot sur l'affliction de sa maîtresse. *Tout ce que je mange*, continue la veuve, *me reste sur l'estomac comme un plomb*.

LA SOUBRETTE.

Nous ne mangeons rien, et tout ce que nous mangeons nous étouffe.

Il est certainement impossible de peindre d'une manière plus frappante l'affectation

d'une fausse douleur que ne le fait ici Dufresny dans la contradiction des discours de la veuve; cependant ôtez la remarque de la soubrette, beaucoup de gens pourront n'en être pas frappés; d'autres saisiront avec plaisir, mais sans surprise, deux rapports déjà trop éloignés; que fait l'auteur? il les rassemble dans un seul mot. La finesse du trait, la force, la vérité de la peinture est toute entière dans les discours de la veuve, c'est dans la remarque de la soubrette qu'est tout l'effet comique.

Mais un comique bien plus profond, comme je l'ai observé, c'est celui qui nous montre le personnage tellement dupe de son penchant qu'il le trahit sans s'en apercevoir de manière à ce que tout autre s'en aperçoive, et qu'il prononce lui-même le mot décisif qui l'expose au ridicule.

DORINE.

Madame eut avant-hier la fièvre jusqu'au soir,
Avec un mal de tête étrange à concevoir.

ORGON.

Et Tartuffe?

DORINE.

Tartuffe? Il se porte à merveille.
Gros et gras, le teint frais et la bouche vermeille.

ORGON.

Le pauvre homme!

Ici le rire universel éclate. Mais prenez garde encore que peu sûr de l'effet de ce trait éternellement comique, et certain qu'on ne le peut trop marquer, l'auteur revient jusqu'à quatre fois sur la même question et la même réponse, tandis que nous autres nous nous empressons de dérober un trait bien fin qu'il semble que nous craignions de laisser apercevoir.

II.

Quelques réflexions sur la manière de jouer la tragédie ; et en particulier sur le rôle d'Amenaïde.

J'ENTENDS dire tous les jours de tel ou tel acteur qu'*il a beaucoup d'art*, et il semble qu'en disant cela on pense à peine le louer. Si l'on faisait à une femme un semblable compliment, je concevrais qu'elle en fût peu flattée ; son rôle à elle c'est de paraître n'avoir point de rôle ; et si, pour son malheur, elle en a une fois pris un, il faut bien qu'elle le garde jusqu'à

la mort. Mais le travail de l'acteur se borne à deux ou trois heures par jour, et lorsque pendant ce tems-là il s'est donné bien de la peine pour nous tromper aussi bien que nous pourrions désirer de l'être, encore faut-il lui apprendre qu'il a réussi ; ce qu'il n'aurait pu faire sans beaucoup d'art.

> Il faut, même en chanson, du bon sens et de l'art,

a dit Boileau ; et je crois que, pour être un bon acteur, il faut peut-être beaucoup moins d'esprit, mais beaucoup plus d'art que pour faire une chanson. Boileau ajoute :

> Cependant, on a vu le vin et le hasard
> Inspirer quelquefois une muse grossière,
> Et fournir sans génie un couplet à Linière.

Mais je défie le plus heureux hasard du monde, aidé des meilleurs vins de France, de faire bien jouer un rôle à un mauvais acteur. L'art sans doute ne fait pas tout : la sensibilité est un don du ciel.

> Heureux qui l'a, qui sur-tout n'en abuse.

Mais avec beaucoup de sensibilité, d'énergie, d'élévation, on a de très-beaux momens dans les derniers actes d'une tra-

gédie, et l'on manque les deux premiers. Il n'est pas plus dans la nature, même d'un héros de tragédie, d'être toujours ému, que dans celle d'un bon danseur de toujours danser. Quelque agile et quelque sensible que l'on soit, il y a toujours des momens où il faut qu'on se repose et qu'on se calme; alors le danseur revient aux attitudes simples, et le héros à son caractère, à ses mœurs, à ses habitudes, déterminées ordinairement par le rang qu'il occupe, le pays qu'il habite; les idées dans lesquelles il a été élevé. Voilà donc ce qu'il faut que l'acteur considère, qu'il étudie profondément, pour en composer la physionomie habituelle de son personnage; physionomie où la passion qui le domine ne doit paraître d'abord que pour animer ces traits qu'elle va bientôt bouleverser entièrement. C'est de cette combinaison que dépend la vérité des trois quarts de la représentation; et je ne connais pas de qualités naturelles qui puissent suppléer à l'art qu'elles exigent.

Mais les effets des qualités naturelles sont plus sensibles et attirent plus d'applaudissemens; aussi arrive-t-il souvent que les acteurs, comptant beaucoup trop sur

de semblables avantages, ne veulent voir dans un rôle que ce qui sert à les faire valoir, et rapportant tout à une même idée, donnent à tout un rôle la même couleur, sans songer que l'unité même du caractère exige que la conduite et les sentimens varient selon les circonstances. Ainsi, par exemple, si vous nous peignez Vendôme aussi violent, aussi passionné, dès les premiers actes, qu'il le doit être dans les derniers, si vous ne faites pas dominer dans son caractère cette générosité que la jalousie doit ensuite étouffer pendant quelques momens, vous en ferez bien l'homme qui assassine son frère, mais non celui qui finit par lui sacrifier son amour. De même, lorsque vous voudrez attacher au rôle d'Orosmane tout l'intérêt dont il est susceptible, gardez-vous bien de nous le présenter d'abord avec cette teinte de douceur et de galanterie, avec ce caractère chevaleresque que l'auteur, quoi qu'on en dise, ne lui a pas donné; car alors pourquoi serions-nous étonnés de le voir fléchir devant sa maîtresse? Mais si vous nous montrez un soudan qui, dans la femme la plus tendrement chérie, ne peut jamais

voir qu'une esclave ; qui, en parlant d'amour, fait encore sentir la dépendance ; qui regarde sa tendresse comme un bienfait, le don de sa main comme une grace ; si nous apercevons la rudesse d'un guerrier, l'orgueil d'un maître,

Et l'ame d'un Tartare à travers ses bontés ;

lorsqu'ensuite nous le verrons descendre aux prières et s'abaisser jusqu'aux larmes, cet abandon de son caractère naturel, ces mouvemens si contraires aux habitudes de son ame, ne nous feront-ils pas frémir des malheurs d'une passion qui l'a pu changer à cet excès?

Mais c'est dans les rôles de femmes surtout qu'il faut observer cette différence des premiers actes aux derniers, du calme de la vie habituelle à l'orage des passions. Nées pour se soumettre, élevées à se contraindre, les femmes ont à peine la permission de montrer un caractère et jamais celle de s'abandonner à la passion, à moins que l'excès de l'infortune ne leur en ait donné le droit. Encore, pour que je m'intéresse à la violence de leurs mouvemens, faut-il qu'il me soit bien prouvé qu'étran-

gère à leur caractère, cette violence tient absolument au sentiment qui les agite; il faut que l'aspect d'un moment de désordre soit adouci par le souvenir d'une longue retenue.

L'un des rôles où il faut le plus s'étudier à démêler ce qui appartient à la passion de ce qui tient au caractère, c'est celui d'Aménaïde, parce que, de tous les rôles passionnés, c'est celui qui, au premier aspect, semble avoir le moins de cette physionomie féminine que l'on retrouve même dans les emportemens d'Hermione et de Roxane. Celles-ci ne voient qu'un objet, n'éprouvent qu'un sentiment. La violence de leur ressentiment ne prouve autre chose que la violence de leur amour et de leur désespoir; au lieu que dans les mouvemens d'Aménaïde, on croit démêler sur-tout la fierté d'un caractère indépendant qui se révolte contre toute gêne et toute contrainte. Mais qu'est-ce qui rend cette gêne et cette contrainte insupportables à Aménaïde? c'est la force d'un amour qu'elles contrarient. Qui est-ce qui lui donne le courage de développer toute l'indépendance de son caractère? c'est l'exaltation

de l'amour qui lui montre comme légitime toute action qui a Tancrède pour objet. Elle ne s'irrite des obstacles que parce qu'ils la séparent de son amant; elle est fière, mais c'est du nom de Tancrède; et si son courage est supérieur à celui des autres femmes, elle nous en dit la raison :

J'adore, tu le sais, un héros intrépide,
Comme lui je dois l'être.

Tous ses sentimens doivent leur énergie à son amour : ils doivent donc avoir les caractères de l'enthousiasme et non ceux de la violence; et c'est là la différence qui se trouve entre les premiers actes et les derniers. Dans ceux-ci l'enthousiasme ne la soutient plus : l'injustice de son amant a détruit le charme. C'est de Tancrède qu'elle se plaint; elle doit se plaindre avec amertume. Il a détruit le sentiment qui la consolait. Mais jusque-là ce sentiment se mêle à tout, adoucit tout. Ce ne sera donc point avec les accens de la colère qu'elle prononcera ces vers :

On dépouille Tancrède, on l'exile, on l'outrage!
C'est le sort des héros d'être persécutés.

Car elle ajoute :

Je sens que c'est le mien de l'aimer davantage.

Et c'est là bien certainement ce qu'elle sent le mieux, le plus vivement. C'est donc ce qu'elle doit exprimer le plus fortement. Elle aime Tancrède bien plus qu'elle ne hait ses ennemis. L'amour doit dominer dans tous ses mouvemens, il en est la cause unique. Son ressentiment contre Orbassan n'est que de l'amour pour Tancrède ; et quand elle dit, en parlant du sénat :

Oui, je sais qu'il peut tout quand Tancrède est absent,

ce n'est encore qu'un hommage qu'elle rend à la gloire de Tancrède, et non pas un témoignage de mépris pour le sénat, qu'elle respecterait si son amant ne lui paraissait pas mille fois plus grand.

Cette même exaltation, qui ôte à ses autres sentimens toute leur amertume, doit en même tems les préserver de toute violence. Aménaïde, convaincue que son premier devoir est de rester fidèle à Tancrède, ne peut avoir aucune incertitude, aucune agitation. Sa conduite lui est prescrite par l'honneur, ses sentimens sont fondés sur la justice. Elle n'hésite point à y obéir. Sa résistance aux volontés de son père, qui veut lui donner Orbassan pour époux, doit

être de la fermeté, et la fermeté ne se manifeste point par des secousses. Sa colère contre l'ennemi de Tancrède est de l'indignation, et l'indignation n'a point d'éclats. Fondée sur des idées morales, elle en emprunte une sorte de gravité, une dignité réfléchie qui l'élève bien au-dessus de la colère, toujours mêlée de sentimens personnels. Sans doute, lorsqu'Aménaïde s'élève contre l'usurpateur des biens de Tancrède, lorsqu'elle déclare ce qu'elle en pense, dans ce vers :

D'un brave chevalier sa conduite est indigne,

sa position particulière doit ajouter à la sévérité de son jugement, à l'énergie de son indignation; mais les principes sur lesquels elle se fonde n'en sont pas moins justes et vrais; elle ne conçoit pas qu'on en puisse avoir d'autres; par conséquent elle ne doit pas croire qu'il soit nécessaire de les appuyer de la vivacité du geste et des éclats de la voix. Ce sera donc avec calme, avec l'expression d'un mépris réfléchi, qu'elle répondra à son père, qui lui vante le mérite et le crédit d'Orbassan :

Je voudrais qu'un héros si fier et si puissant
N'eût pas, pour s'agrandir, dépouillé l'innocent.

Parce que l'idée qu'elle énonce n'a rien qui ne soit pris dans la morale la plus commune, la plus usuelle, et que c'est là ce qui rend plus odieuse la conduite de celui qui a pu se soustraire à un principe si reconnu. Qu'Aménaïde dise ces vers avec emportement ou en déclamant, et cet effet sera absolument manqué.

Il faudrait répéter sans cesse aux acteurs, que le *déclamer* est une des choses les plus nuisibles au mérite de la déclamation, comme le romanesque l'est à la bonté des romans. Ne saurait-on se contenter de l'élévation, de l'énergie, de l'harmonie naturelle que le poëte a su donner à son style, sans y joindre cette pompe de déclamation si peu à sa place dans les momens de chaleur. La grandeur des idées, la noblesse du style, la richesse des images, tout cela est naturel aux passions fortement agitées; mais ce qui ne l'est pas, c'est que dans un grand intérêt, un héros, tout héros qu'il est, s'occupe, pour ainsi dire, à souligner les mots, à leur donner à chacun une valeur particulière, à appuyer d'un ton doctoral sur les maximes que sa situation présente à son esprit. C'est sur-tout à l'étalage

des maximes qu'il faudrait renoncer une fois pour toutes, si l'on ne veut aller directement contre les intérêts de l'ouvrage et les intentions de l'auteur. Un grand poëte a sans doute besoin de philosophie ; mais ne croyez pas qu'il l'étale quand il pourra faire autrement. « C'est ce qu'un poëte, dit « Champfort, doit le plus dissimuler ; c'est, « pour ainsi dire, son secret, et il ne doit « le laisser surprendre qu'à ses lecteurs les « plus assidus et admis à sa confiance in- « time ». Mais il faut une telle force de génie pour cacher toujours ce secret de l'art, qu'il n'est pas étonnant qu'il échappe quelquefois ; mais alors l'acteur ne doit-il pas s'appliquer à dissimuler ce moment de faiblesse ?

Lorsque la confidente d'Aménaïde lui représente les dangers auxquels elle s'expose, elle répond :

Ah ! qu'à l'amour est faible, alors qu'il est timide !

Lorsqu'Arcas prêt à mener Clitemnestre au milieu du camp révolté, lui dit : *Ne craignez rien ;* elle s'écrie : *Moi, craindre !* ce qui veut dire, *j'aimerais bien peu ma fille, si je pouvais craindre quelque chose*, ou

bien : *Ah ! que l'amour maternel est faible, alors qu'il est timide !* La réponse d'Aménaïde est naturelle et bien placée; pourquoi celle de Clitemnestre produit-elle cent fois plus d'effet ? C'est que le sentiment qui l'a dictée est plus rapide. Il est donc clair que le mot d'Aménaïde perdra encore de son effet, si au lieu d'y mettre l'élan de la sensibilité ou la simplicité du courage; l'actrice le prononce avec les lenteurs de la réflexion.

Il est certain aussi que les maximes tant reprochées à Voltaire, et qu'on devrait encore plus reprocher à Corneille, sans être toujours un défaut dans la tragédie, pourraient le plus souvent être remplacées par des beautés d'un ordre supérieur; qu'alors leur plus grand mérite est de paraître naturellement placées, et qu'au lieu de s'attacher à les faire ressortir, les acteurs doivent mettre tous leurs soins à les lier tellement au discours qu'elles y paraissent nécessaires, et ne présentent d'autre idée que celle du sentiment qui les a amenées.

III.

Sur Corneille et Voltaire.

QUAND on vient de relire les commentaires de Voltaire sur Corneille ; quand on se rappelle que ce fut Voltaire qui un des premiers nous apprit à admirer véritablement Racine, on est singulièrement frappé en voyant ses tragédies, sur-tout *Œdipe*, la première de toutes, d'y trouver un très-grand penchant à imiter les défauts de Corneille, qu'il n'a peut-être relevés depuis avec un peu de sévérité, que pour en avoir été d'abord un peu trop séduit. C'est déjà une grande ressemblance que cette disposition qu'ils ont montrée tous deux à sacrifier un peu la vraisemblance à l'effet, ce talent pour amener des situations théâtrales, mais souvent par des moyens un peu forcés.

Peut-être ces légères imperfections des beaux ouvrages de Corneille ne tiennent-elles pas absolument au tems où il écrivait. Racine les a évitées ; Voltaire y est retombé depuis, et il est permis de croire

que du tems même de Voltaire, Corneille n'en eût pas été tout-à-fait exempt. Emporté par la hauteur de son génie, comme Voltaire fut entraîné par la vivacité du sien, il franchissait, quelquefois sans précaution, les obstacles qui se rencontraient sur sa route, pour parvenir plus rapidement à ces régions sublimes, que lui seul pouvait atteindre, et qui seules paraissent lui convenir. De même Molière, porté à l'observation, à la peinture des mœurs, attentif à faire ressortir les caractères, négligeait quelquefois un peu l'intrigue et sur-tout le dénouement qu'il ne regardait guères que comme la bordure de ses tableaux. De même Voltaire a sacrifié par fois la vraisemblance au desir d'amener les situations pathétiques où il triomphe; tandis que Racine, toujours vrai, toujours égal, enivre, enchante par une illusion continuelle, et, moins sublime que Corneille, moins pathétique peut-être que Voltaire, élève autant que le premier, émeut quelquefois plus que le second, parce qu'il sait mieux préparer les émotions qu'il fait naître, nous rendre personnels les sentimens dont il nous occupe, écarter ce qui les trouble-

rait, rejeter ce qui pourrait les affaiblir, et, comme un amant tendre, attentif, délicat, s'insinuer dans tous les replis de l'ame, s'emparer de toutes les avenues du cœur, de toutes les facultés de l'imagination, et nous livrer sans défense à toutes les impressions qu'il voudra produire.

Dans Corneille et Voltaire, le spectateur est quelquefois trop averti de l'intention de l'auteur, parce que le personnage sait trop bien ce qu'on veut faire de lui, qu'il est trop éclairé sur la passion qui le domine et le motif qui le fait agir. Ainsi Orosmane dit à Corasmin :

> . . . Pardonne aux transports de ce cœur offensé,
> Il est né violent, il aime, il est blessé.

Oreste dit à Pilade :

> . . . Pardonne à des maux dont toi seul as pitié,
> Excuse un malheureux qui perd tout ce qu'il aime,
> Que tout le monde hait et qui se hait soi-même.

Le premier de ces deux personnages raisonne sur sa passion, le second d'après sa passion. Orosmane attribue ses transports à la violence de son caractère; il se juge et se connaît encore. Oreste rejette sur les autres les fautes de son emporte-

ment : *tout le monde le hait*, dit-il, tout le monde l'abandonne ; c'est là ce qui l'irrite, et il ne paraît jamais plus aveuglé qu'au moment où il s'excuse, jamais plus emporté que lorsqu'il se prétend appaisé.

Corneille fait dire à Rodogune, lorsqu'on lui conseille de flatter ses amans pour obtenir leur appui :

Celles de ma naissance ont horreur des bassesses.

Ce sentiment est d'une grande beauté ; mais lorsqu'Acomat, pour engager Bajazet à feindre encore avec Roxane, lui représente qu'il doit conserver en lui le reste du sang des Ottomans, Bajazet répond :

Ce reste malheureux serait trop acheté,
S'il faut le conserver par une lâcheté.

Dans *Bajazet* aussi, *le sang des Ottomans a horreur des bassesses*, et cette horreur si naturelle, si simplement exprimée, produit d'autant plus d'effet qu'elle paraît tenir à l'ensemble de son caractère, et non pas à une vue de sa raison. Rodogune semble écouter un devoir, Bajazet obéit à un sentiment.

Si je voulais pousser un peu plus loin ce

parallèle, je pourrais remarquer les sentences, les tirades philosophiques ou de raisonnement, prodiguées dans Corneille beaucoup plus que dans Voltaire, et cette jactance que les héros de Voltaire, comme ceux de Corneille, mêlent quelquefois à leur grandeur. Brutus, dans *la Mort de César*, dit aux conjurés :

Apprenez un secret qui vous fera trembler.

Cassius répond :

De nous ou du tyran c'est la mort qui s'apprête,
Nous pouvons tous périr, mais trembler, nous! . . .

S'il se contentait de répondre avec étonnement : *nous !* ou bien : *trembler ! nous !* ce serait un mouvement naturel de ce courage qui ne soupçonne pas même la possibilité de la crainte ; mais il rappelle toutes les circonstances qui devraient le faire trembler ; il y a donc pensé ?

Cornélie, dans *la Mort de Pompée*, dit à César :

César, car le destin, que dans tes fers je brave,
M'a fait ta prisonnière, et non pas ton esclave ;
Et tu ne prétens pas qu'il m'abatte le cœur
Jusqu'à te rendre hommage et t'appeler seigneur.

Dans une occasion bien différente, Bérénice dit à Titus :

> Ah! Titus!... car enfin l'amour hait la contrainte
> De tous ces noms que suit le respect et la crainte.

Mais ici Bérénice s'excuse et Cornélie se vante; l'une s'explique de peur qu'on ne la remarque; l'autre, de peur qu'on ne la remarque pas. Ce soin convient à la timidité qui rougit, et non pas à la fierté qui dédaigne.

IV.

De l'Expression contenue.

Une expression contenue est la plus propre à donner de la force au discours qu'elle accompagne. Epuisé par les affections ordinaires, modifié par les convenances, le langage parmi nous se prête peu et suffit rarement à exprimer les affections fortes. Il est même tel sentiment que nulle démonstration extérieure ne pourra rendre qu'imparfaitement. C'est lorsque cette insuffisance se fait sentir, que l'acteur doit

bien se garder d'user de tous ses moyens, ce qui marquerait nécessairement le terme de ses forces ; au lieu qu'une expression contenue laisse au spectateur la liberté d'imaginer bien au-delà de ce que l'acteur pourrait lui exprimer. Il y a d'ailleurs une combinaison bien simple à faire. Les éclats de voix, les grands mouvemens, proscrits en général par la décence, annoncent presque toujours dans celui qui les emploie, l'oubli de soi-même, c'est-à-dire le dernier degré de la passion. Or, celui qui se livre à sa passion, est toujours censé employer le terme le plus fort qu'il puisse trouver, tandis que celui qui se contient est supposé se réduire, autant qu'il le peut, à l'expression la plus faible. Ainsi, prononcez un mot avec les éclats de la colère, de la haine, de la douleur, vous prouverez que ce mot est pour vous le *nec plus ultrà*, qu'il exprime tout ce que vous sentez, que vous n'êtes pas capable de sentir davantage; tandis que ce même mot, dit avec un accent contraint, n'est plus que l'indication d'un sentiment bien plus fort que toutes vos expressions.

Il est donc presque toujours sûr que la

violence des mouvemens affaiblira l'effet des paroles, bien loin d'y ajouter. Prenez pour exemple le discours si touchant par lequel Iphigénie essaie de fléchir son père, ou seulement ces trois vers :

J'ose vous dire ici qu'en l'état où je suis,
Peut-être assez d'honneurs environnaient ma vie
Pour *ne pas souhaiter* qu'elle me fût ravie.

Que ces vers soient prononcés avec des démonstrations de douleur qui supposent l'oubli de toute considération; qu'on puisse croire qu'Iphigénie, en disant qu'elle *ne souhaite pas* qu'on lui ôte la vie, exprime tout ce qu'elle sent, on trouvera qu'elle sent bien peu de chose, que ses moyens sont bien insuffisans pour une occasion si pressante, ses expressions bien faibles pour une situation si terrible. Mais ne voyez-vous pas, au contraire, dans cette économie de moyens, dans cette modération de langage, la force d'un sentiment qui se condamne à un silence absolu, de peur d'être obligé de le rompre avec trop de violence? Ne sentez-vous pas que si Iphigénie se laissait aller à une seule exclamation, elle ne pourrait plus contenir ce torrent de plaintes douloureuses, tout prêt à s'échap-

per de son cœur ? que si elle se permettait une larme, il lui faudrait éclater en sanglots? C'est donc en vous donnant une plus grande idée de la réserve d'Iphigénie, qu'on vous fera comprendre toute sa sensibilité ; et dans le ton contenu avec lequel l'actrice s'appliquera à prononcer ces expressions circonspectes que l'auteur a pris soin d'accumuler, dans ce son de voix mesuré, dont l'altération n'indiquera de ses sentimens que l'effort qu'elle fait pour les contraindre, en admirant la grandeur du courage de cette infortunée, vous apercevrez toute la profondeur de ses maux, et l'excès de sa consternation.

On croit quelquefois, dans les rôles de femmes, ajouter à l'expression de la tendresse par des mouvemens vifs, passionnés, qui supposent l'abandon et l'entraînement; mais par-là on perd l'avantage que donne aux femmes le ton de la timidité, dans l'expression des sentimens tendres, qui est de pouvoir dire leur secret tout entier, et d'avoir l'air d'en retenir encore plus qu'elles n'en disent. La retenue des manières sert non-seulement à leur donner le charme de la pudeur, mais à faire paraître leur ten-

dresse plus vive, en laissant à l'imagination de celui qui les écoute, le soin de fixer la mesure du sentiment qu'elles n'osent exprimer. Plus leurs paroles sont passionnées, plus leur son de voix doit être timide, non pour adoucir l'effet, mais pour l'augmenter, afin que la force supposée de ce qu'elles sentent, serve d'excuse à la force réelle de ce qu'elles disent.

V.

Du rôle de Gengis-Kan.

Je ne veux pas qu'on me montre Gengis-Kan, dans ses scènes avec Idamé, respectueux, galant comme le Cid, délicat comme Tancrède, ou même généreux comme Orosmane; mais je voudrais bien aussi qu'on ne donnât pas dans l'excès contraire, qu'on ne me le représentât pas brutal, emporté, comme peut l'être un Scythe, mais un Scythe dont on ne ferait jamais un héros de tragédie. De toutes les passions, il n'y en a pas de plus impossible à ennoblir

que la colère. Elle est nécessairement comique, parce qu'elle est toujours le résultat de l'impuissance. Qu'un bourgeois s'emporte contre sa servante; qu'en la réprimandant son visage soit défiguré par de violentes convulsions; qu'il l'effraie de ses gestes autant que du son de sa voix; à la bonne heure: il n'a guères d'autre moyen de s'en voir obéi : il faut bien qu'il lui fasse peur, puisqu'il ne peut lui faire du mal. Mais un homme qui d'un regard peut vous pénétrer d'effroi, d'un mot vous envoyer en prison ou dans la tombe, pourquoi prendrait-il la peine de se fâcher si fort? On me dira que Gengis-Kan est un Tartare, une espèce de sauvage, accoutumé à céder à tous ses mouvemens. Pas tant qu'on pourrait le croire. Ce n'est point en cédant à tous ses mouvemens qu'on obtient que les autres hommes vous cèdent. Il y a tout lieu de croire que le chef d'une petite horde de Tartares, avant de se voir à la tête d'une grande armée et possesseur de cinq ou six grands royaumes, a dû se maîtriser souvent pour parvenir à maîtriser les autres. Il sera resté violent dans ses résolutions, implacable dans ses ressentimens, cruel

dans ses vengeances : tout cela impose aux hommes; mais non pas colère, ce qui dégrade toujours un homme aux yeux de ses semblables. Mais Gengis-Kan est parvenu au faîte du pouvoir! — Mais c'est lorsqu'on est né *sur le trône du monde* qu'on peut ignorer l'art de se commander, et non pas lorsqu'on y est parvenu. Un despote d'Orient peut se mettre en colère et croire que cela lui sera bon à quelque chose, lui qui est accoutumé à voir tout plier sous sa volonté, sans savoir où gît la force de cette volonté; mais un homme accoutumé aux triomphes que procure une force véritable, sait très-bien que cette partie du ressentiment qui s'exhale en colère, n'est bonne à rien absolument, si ce n'est à faire faire et dire des sottises.

Gengis Kan est bien au moment de faire la plus grande des sottises qu'un homme puisse se permettre, celle de vouloir posséder malgré elle une femme qui ne l'aime pas, et qu'il aime; et cette résistance invincible qu'elle lui oppose est bien du genre des choses qui doivent pousser à bout un Tartare, maître absolu de tout le reste. Mais d'abord il ne s'attend point à cette

résistance; ainsi sa fureur ne doit point éclater d'abord. Dans le premier moment, persuadé qu'il n'a qu'à parler pour être obéi, il ne sent guères d'autre desir que celui d'accabler Idamé de toute sa grandeur; et si l'amour qui commence à le dominer la lui montre malgré lui au-dessus encore de toute cette puissance dont il cherche à l'écraser, s'il s'irrite déjà en secret d'un empire qu'il veut méconnaître, ce mouvement doit percer à peine, et non pas se manifester avec violence. Lorsqu'ensuite il éclate dans le courant du rôle, sa violence doit se manifester par des élans brusques, rapides, indices d'un sentiment indomptable quoique contenu, et non par cette molle fureur, à laquelle on s'abandonne sans effort, et qui ne prouve rien, sinon qu'on est colère.

D'ailleurs, dans ce rôle de Gengis-Kan, les expressions de l'amour sont continuellement mêlées à celles du ressentiment; il serait donc nécessaire, pour la vérité du rôle, quand même ce n'en serait pas absolument l'esprit, d'y employer davantage les tons ménagés et contenus, dans lesquels il est assez facile de passer d'une

nuance à l'autre, afin de n'être pas obligé de prononcer avec l'accent de la fureur des expressions de tendresse, ce qui me paraît encore moins naturel que de dire tendrement, *je vous hais*. Rien, par exemple, ne ressemblerait davantage à un contresens que de dire avec emportement ce vers :

Un maitre qui vous aime, et qui rougit d'aimer.

Jamais un Tartare, tout Tartare qu'il est, n'a dit ainsi *je vous aime*, sur-tout quand il ajoute qu'il rougit d'aimer ; car cela prouve qu'ici *je vous aime* ne veut pas dire *je veux vous posséder*, ce dont un Tartare ne rougirait pas.

En général, les acteurs auront tort, lorsque dans Gengis-Kan ils voudront nous représenter le chef d'une horde, plutôt que l'empereur, le chef absolu d'une grande armée de Tartares. Gengis-Kan est depuis long-tems sorti de son pays, et cinq ans de pouvoir accoutument bien au commandement. Je désirerais qu'en s'adressant à ses troupes, il ne leur parlât pas avec cette sorte de chaleur d'un capitaine de bande qui excite ses gens, fort différente du ton d'un maître qui commande. C'était bien

ainsi que parlait à ses Russes ce fameux *Suwarow*, qui leur faisait faire tout ce qu'il voulait en se mêlant familièrement avec eux ; mais il ne leur aurait pas dit ensuite :

Je veux que *mes soldats* respectent ma faiblesse.

car les soldats de Suwarow n'étaient que ses soldats ; ceux de Gengis-Kan sont ses sujets ; cela fait bien quelque différence.

VI.

De la Coquette corrigée.

Un vers heureux et d'un tour agréable
Ne suffit pas ; il faut une action,
De l'intérêt, du comique, une fable,
Le ton du monde et de la passion,
Pour compléter cette œuvre du démon.

Mais c'est pour compléter cette autre *œuvre du démon*, qu'on appelle une *coquette*, qu'il faut bien autre chose que ce que j'ai vu dans *la Coquette corrigée*. Savez-vous ce que c'est qu'une coquette, jeunes gens qui applaudissez avec transport une

actrice bien jolie et bien mise? En avez-vous jamais rencontré? Vous voyez dans une fête une femme parée, brillante, admirée, toujours en mouvement, toujours suivie. Elle ne peut suffire à la foule de ceux qui la regardent pour l'avoir vue, qui s'adressent à elle pour lui avoir parlé. On admire autant son goût que sa grâce, et son ajustement que sa figure : croyez-vous que ce soit-là une coquette? Regardez dans un coin cette autre femme que vous n'avez peut-être pas aperçue; sa parure est simple; les nombreux avantages qu'elle en emprunte sont si imperceptibles qu'on les attribue à sa personne. Elle ne s'est point fait remarquer; mais deux ou trois hommes sont restés près d'elle toute la soirée. Ils vont la quitter contens d'eux, contens d'elle, qui, peut-être, se moque d'eux en son cœur. Demain, celle que l'on a tant regardée, tandis qu'on parlera d'elle demeurera seule dans son appartement; demain, celle dont on ne parlera pas verra naître autour d'elle les desirs qu'elle feindra d'ignorer pour les laisser croître, et qu'elle n'apercevra que lorsqu'elle pourra impunément les désespérer.

A ceux que vous avez vus près d'elle; d'autres vont bientôt succéder, et d'autres se joindront encore à ceux-ci. Tous ne l'aimeront pas, mais tous seront prêts à l'aimer au premier instant où elle le voudra bien. Celle qu'on voit par-tout n'est recherchée que dans la foule; si elle aime, bientôt affichée, elle sera peut-être obligée de s'afficher elle-même pour attirer ou retenir. C'est en se dérobant à la vue que l'autre vous entraîne sans que vous ayez pu prévoir où elle devait vous conduire. Près d'elle on n'est pas même bien sûr d'espérer; celui qui se flatte ne sait pas trop du moins sur quoi se fondent ses espérances; et quand elle l'aura rendu bien malheureux, il ne pourra pas vous dire trop positivement en quoi il croit avoir à se plaindre d'elle. Quelques-uns s'éloigneront d'elle, la haïront peut-être sans trouver à en dire du mal; d'autres lui resteront attachés sans trop imaginer quel bien ils pourraient en dire. Elle conservera le don de séduire par-delà l'âge de plaire, et quand elle perdra sa jeunesse, celui qu'elle aura mis son étude à désespérer comme amant, finira peut-être encore par se croire son ami.

Ce n'était pas, en effet, une pareille coquette qu'il fallait nous peindre pour faire peur aux femmes de ce nom : il valait bien mieux nous représenter une femme qui donne en quatre jours des espérances, un aveu, un congé, et recommence aussitôt qu'elle a fini; qui parle d'amour, prétend sentir et avoue l'amour, et ne conçoit pas

Ce qu'au bout de dix jours on peut se dire encore ;

qui, pour séduire un homme raisonnable, fait parade à ses yeux de la plus inconcevable légèreté, lui vante les plaisirs et lui détaille les moyens de la coquetterie. J'aimerais autant entendre Tartuffe afficher l'athéisme et développer à Orgon les secrets et les avantages de l'hypocrisie. Ensuite, tête-à-tête avec ce même homme, elle commence par lui parler de son amour pour elle, quoiqu'il ne lui ait jamais dit un mot de cet amour; lui soutient en face qu'il l'aime, tandis qu'il lui jure qu'il n'en est rien; lui ordonne de la regarder, lui demande ce qu'il résulte de cet examen, et lui témoigne que ses expressions ne sont pas assez tendres, parce qu'en effet elles ne le sont point du tout. Puis, c'est

un *roué* qui veut corrompre une femme sans devenir son amant, et s'imagine la pervertir en lui débitant des *maximes* contre la décence; puis une présidente, prise on ne sait où, et qu'on ne recevrait nulle part; en un mot, au lieu des mauvaises mœurs de la bonne compagnie, tous les ridicules de la mauvaise.

Ce sont deux choses bien différentes, mais que l'on a confondues de tout tems, et que l'on confond aujourd'hui plus que jamais. Un journaliste qui, en rendant compte des spectacles de Paris, insère dans son article quelques anecdotes bien publiques, s'imagine avoir donné l'idée du ton général de la société, et de ce qu'il appelle les *mœurs du jour.* Il ne sait pas que les mœurs, les usages, les travers mêmes de la bonne *compagnie,* soit qu'elle mérite ou non ce titre, ne sont guères propres à fournir une page de journal à l'article *spectacles,* parce que la bonne compagnie ne s'expose guères en plein spectacle. Comme elle cherche beaucoup plus à se distinguer du gros du public qu'à s'en faire remarquer, elle garde ses prétentions et ses ridicules pour les développer dans son

propre cercle. Une femme de bonne compagnie ne désirera fixer l'attention que d'un homme du monde; son sourire, ses grâces, ses mines, si elle en fait, ne seront que pour lui, et ne peuvent être aperçues du public qui n'en est pas l'objet, ni recueillies par le journaliste qui représente le public. De cette manie qui caractérise la *bonne compagnie*, naissent ses avantages comme ses travers les plus saillans: c'e qui fait qu'elle se ressemble par-tout un peu; ainsi le tableau de la bonne compagnie d'un siècle a des rapports frappans avec celui de la *bonne compagnie* d'un autre, et on le retrouve toujours avec plaisir.

Le tableau de la mauvaise compagnie, au contraire, varie sans cesse. Comme elle ne veut être retenue par rien, elle ne s'est fait sur rien des principes stables. Son but est de profiter de tout, et son habitude d'en abuser. Elle exagère l'esprit du moment, dévance les circonstances, outre les modes. La femme qui se présente aujourd'hui les bras nuds, les épaules découvertes, est sans doute aussi celle qui avait porté à l'excès la mode des manches longues, et des fichus qui cachaient la moitié

du visage; et si la modestie pouvait devenir de mode, on la verrait afficher la réserve avec autant d'ardeur qu'elle a mis de soins à affecter l'aisance. De pareils ridicules, trop marquans pour faire le sujet d'un badinage noble et fin, sont aussi trop passagers pour qu'on puisse les consigner sur le théâtre ou dans les livres; mais ils sont du ressort d'un journal, qui doit faire son profit des travers [illegible] jour.

VII.

Du Drame.

J'APPELLE *Drame* ce genre mitoyen entre la tragédie et la comédie, qu'on a désigné quelquefois par les noms de *tragédie bourgeoise* ou de *comique larmoyant.*

Le drame n'est peut-être pas un mauvais genre; mais il n'y en a pas qui puisse fournir plus de mauvais ouvrages, si du moins

> Il n'est point de degrés du médiocre au pire;

ce qui a bien son côté vrai. Une tragédie médiocre coûte un an, et se joue pendant

quinze jours; une comédie médiocre coûte six mois, et en dure deux. Un drame médiocre se fait en quinze jours, a cent représentations, se traduit de français en allemand ou d'allemand en français, au pis-aller devient mélodrame sur les boulevards, et tout le monde y court. Après cela, qui pourrait se douter de ce qu'il faut de peine et de talent pour faire un bon drame, et de ce que peut renfermer de sottises un drame qui réussit.

La plupart des comédies de la Chaussée sont de l'espèce du drame, et sont peut-être, avec *Mélanie* et *le Père de famille*, ce que nous avons de mieux en ce genre, d'abord parce qu'elles sont bien écrites, ensuite parce qu'elles reposent, non sur une suite d'événemens romanesques, capables tout au plus d'amuser une fois la curiosité, mais sur des peintures vraies de la vie humaine, qu'on retrouve toujours avec plaisir, quoique les traits n'en soient pas aussi saillans que ceux de la véritable comédie. Cependant ces sortes d'ouvrages ont presque toujours un défaut bien difficile à éviter et qui tient au genre. Le drame n'a pas la ressource de

cette vivacité d'intrigue qui, dans la comédie, soutient l'intérêt et varie les situations, ni de ces grands motifs qui dirigent et animent la marche de la tragédie; ensorte qu'on ne manque guères de suppléer par l'exagération des caractères à la faiblesse des autres moyens. Un héros de tragédie n'a presque jamais à se décider pour lui seul, et c'est ce qui rend sa situation si embarrassante, et la peut faire contraster d'une manière si énergique avec ses sentimens. Quand Agamemnon se détermine à sacrifier sa fille, il a derrière lui Ulysse, l'armée, la Grèce, les dieux; l'événement marcherait sans lui, marche malgré lui. Aidé de ces puissans secours, le poëte n'a pas craint de livrer son personnage à toutes les irrésolutions de la tendresse paternelle. Quand M. de Faublas force sa fille Mélanie à se faire religieuse, c'est de sa propre volonté; le destin de cette infortunée est absolument en son pouvoir; s'il cédait à un mouvement de pitié, il n'y aurait plus de pièce : il a donc fallu lui donner une dureté aussi révoltante que hors de nature, et rendre son caractère invraisemblable, pour que les événemens

qui en résultent fussent possibles. Dans *la Gouvernante*, c'est une mère qui s'oppose au bonheur de sa fille, et cela par excès de vertu, sans qu'on puisse cependant deviner quel devoir l'y oblige. Elle sait positivement, à la fin du troisième acte, que le bonheur et le repos du président dépendent de la restitution qu'il veut lui faire; que le bonheur de Sainville et de sa fille tient à une union qui rendrait cette restitution beaucoup moins onéreuse; et elle fait tout ce qu'elle peut pour empêcher ces trois personnages de s'entendre et de se communiquer un moyen qui arrangerait tout: elle va jusqu'à vouloir s'enfuir, se dérober à l'amitié de la baronne, qui l'aime et à qui elle doit tout:

> Ah! quelle espèce de vertu
> Qui fait enrager tout le monde!

Mais il faut bien qu'elle soit ainsi. Comment fera-t-on cinq actes sans un personnage qui soit là pour faire enrager les autres? Mettez aux prises deux personnages vertueux et raisonnables, il faudra bien qu'ils s'arrangent d'abord, et je défie d'aller sans invraisemblance à la fin du second acte.

Cependant, que faut-il pour ôter à la vertu sa perfection? Bien peu de chose: une fierté un peu exagérée, une légère nuance d'amertume due à de longs malheurs; et il n'en faudrait pas davantage pour ôter au caractère de la gouvernante toute son invraisemblance, et à cette intéressante pièce le seul défaut peut-être qu'on puisse lui reprocher.

C'est ce mélange de raison et de travers qui donne tant d'originalité et de vérité au rôle de Sainville, de ce sage de vingt ans, à qui l'expérience n'a rien à apprendre, si fort au-dessus de l'opinion des hommes, et cependant si empressé de se singulariser à leurs yeux! Penser pour soi, dit-il, voilà la vraie sagesse; et dans quelque sujet que ce soit, il ne voit qu'une occasion d'étaler ses principes. Son père le consultant sur une affaire importante, lui parle d'un *juge honnête homme*; il interrompt son père pour lui dire que ce qu'il a vu d'honnêtes gens *le fait douter des autres*. Celui-ci poursuit, prononce le mot de *noblesse*; autre interruption pour se prononcer sur l'abus d'attacher quelque prix à la noblesse; puis, quand il apprend la belle action de son

père, transporté il s'écrie : *Que vous êtes heureux d'avoir fait une faute qui vous donne l'occasion*

De faire une si grande et si belle action !

Une faute dont une famille entière a souffert vingt ans ! c'est bien là, si on peut s'exprimer ainsi, de la vertu en herbe ; cette vertu même est elle bien assurée? Tranchant, léger, caustique, Sainville montre, en frondant les travers, tout ce qu'il faut de dispositions pour les partager et les faire réussir ; il se moque de la bonne compagnie en homme du monde ; il ridiculise le vice du ton dont un libertin ridiculiserait la vertu, et donne de la grace à sa pédanterie par un peu d'impertinence. Voilà ce qui rend vraisemblable sa légèreté pour Angélique, et ensuite son dépit quand elle le boude. S'il était plus parfait il serait plus inconséquent ; s'il était sage il ferait gauchement des imprudences ; car, je le répète, il faut bien que quelqu'un en fasse dans une pièce en cinq actes.

VIII.

Sur le défaut de trop détailler.

On éprouve au spectacle différens genres d'émotions. Celle qui se manifeste par des applaudissemens n'est, assurément pas la plus profonde, ni même peut-être la plus vive. Mais comme c'est la plus sensible, et sur-tout la plus bruyante, c'est celle que les acteurs préfèrent d'exciter : ils cherchent beaucoup moins à saisir qu'à étonner, et s'embarrassent peu de faire impression, pourvu qu'ils fassent de l'effet. Pour y parvenir, ils ont deux manières, l'une de débiter une tirade toute entière presque sans inflexions, comme un écolier débite sa leçon, et de réserver pour le dernier vers une intonation très-marquée, très-forte, très-éclatante, très-singulière, qui frappe beaucoup, parce qu'on ne s'y attendait pas. D'autres, au contraire, et ce sont en général les meilleurs, appuyant avec soin sur chacun des mots de leurs rôles, en font quelquefois sortir des intentions qui paraissent tout-à-fait ingénieuses, parce qu'on n'y pensait pas.

Cette disposition à tout détailler, est le défaut sur-tout des talens qui commencent à se produire. Un jeune auteur n'a pas le courage de sacrifier une idée, un nouvel acteur ne peut se résoudre à sacrifier un mouvement. Il faudrait pourtant penser un peu au spectateur, qui n'a pas appris à diriger ses émotions, comme l'acteur à varier ses intonations, et qui ne peut par conséquent passer assez rapidement d'un sentiment à un autre, pour que chaque vers lui en inspire un nouveau.

Il existe dans toutes les grandes passions, un sentiment dominant dans lequel tous les autres viennent nécessairement se confondre. C'est ce sentiment qui doit se faire remarquer par-tout, même dans les expressions qui paraissent y être le plus contraires; ainsi quoiqu'une idée consolante paraisse renfermée dans le premier de ces deux vers de Phèdre :

> Graces au ciel, mes mains ne sont point criminelles ;
> Plût aux dieux que mon cœur fût innocent comme elles !

elle ne doit point se prononcer du ton d'une personne à qui cette idée apporte du soulagement. Le sentiment qui l'occupe est tout entier dans le second vers. Son

imagination ne s'arrête que faiblement sur le premier, qui lui présente en vain la consolation quand elle n'en est plus susceptible.

Ce sont donc moins les objets en eux-mêmes que l'acteur doit chercher à peindre que la manière dont en est affecté le personnage qu'il représente. Il y a de ces objets que la passion peut rendre tellement présens, qu'il devient naturel qu'elle les peigne aux autres, parce qu'elle se les peint à elle-même. Ainsi, lorsque Clytemnestre, prête à s'en retourner *seule et désespérée* par les chemins témoins du triomphe de sa fille, s'écrie dans l'angoisse de sa douleur :

Je verrai les chemins encor tout parfumés
Des fleurs, dont sous ses pas on les avait semés ;

ce contraste terrible doit se présenter à son imagination avec tant de force, que si son geste nous indique les fleurs semées sous ses pas, c'est qu'elle les voit.

Mais lorsqu'Iphigénie raconte le danger qu'elle a couru au moment où les Grecs

Ont de toutes parts
Fait briller à ses yeux la pointe de leurs dards,

ce qu'elle doit peindre, c'est seulement l'ef-

froi qu'elle a éprouvé ; car c'est là seulement ce qui doit s'offrir à sa mémoire. Une peinture plus détaillée serait aussi fausse que puérile et ridicule. Par la même raison Eriphile, raisonnant avec sa confidente sur les différens motifs qu'elle a pour penser qu'Iphigénie ne périra pas, doit bien se garder d'appuyer sur les tableaux que présentent ces vers :

Une mère en fureur, les larmes d'une fille,
Les cris, le désespoir de toute une famille.
. . . .
Achille menaçant tout prêt à l'accabler.

Ce n'est point elle qui sera émue des larmes d'Iphigénie, ou effrayée de la colère d'Achille. Ces suppositions ne sont point des images qu'elle se représente, mais des motifs qu'elle se donne pour appuyer ses craintes. Elle doit donc prononcer ces trois vers comme une accumulation de raisonnemens et comme une suite de peintures, et leur donner à tous les trois une couleur semblable, parce que l'effet qu'ils produisent sur elle-même est absolument le même.

P.

FIN DU SECOND ET DERNIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

Contenues dans ce volume.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.



